Roger Chartier

Escuchar a los muertos con los ojos





En éste se reúne dos intervenciones públicas realizadas por Roger Chartier en el año 2007. La primera conferencia «Escuchar a los muertos con los ojos. Lección inaugural en el Collège de France», es el homenaje a dos autores fallecidos un poco antes de estas disertaciones y de los que el autor se reconoce deudor: Henri-Jean Martín y Don McKenzie. En éste se propone mostrar que el texto es no es algo individual sino que es una práctica encarnada en gestos y costumbres que confieren libertades e imponen restricciones a la producción de sentidos, que hace posible comprender el pasado en una dimensión sincrónica y diacrónica.

La segunda conferencia «Entre páginas y tablas: las desventuras de Cardenio» que Roger Chartier dictó en la apertura de las XI Jornadas de Historia en Tucumán (Argentina) el 19 de septiembre de 2007.



Roger Chartier

ESCUCHAR A LOS MUERTOS CON LOS OJOS

Lección inaugural en el Collège de France

ePub r1.0
oronet 17.03.2018

Título original: *Écouter les morts avec les yeux*
Roger Chartier, 2008
Traducción: Laura Fólica
Editor digital: oronet
ePub base r1.2








Del mismo autor

Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII), Buenos Aires, Katz, 2006

El mundo como representación: historia cultural. Entre la práctica y la representación, Barcelona, 1992

El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII, Barcelona, 1994

Libros, lecturas y lectores en la edad moderna, Madrid, 1994 Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: los orígenes culturales de la Revolución Francesa, Barcelona, 1995

Escribir las prácticas, Buenos Aires, 1996

Historia de la lectura en el mundo occidental, Madrid, 1997 (obra colectiva, dirigida por Roger Chartier y Guglielmo Cavallo) *Cultura escrita, literatura e historia*, México, 1999

El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito, México, 2005

La historia o la lectura del tiempo, Barcelona, 2007

Les usages de l'imprimé, París, 1987

Pratiques de la lecture, Paris, Payot, 1985

Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime, Paris, Editions du Seuil, 1987

Histoire de l'édition française (con Henri-Jean Martin), París, 1989-1991, 4 volúmenes

L'ordre des livres: Auteurs, lecteurs, bibliothèques en Europe du XVIe au XVIIIe siècle, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992

Culture écrite et société, París, 1996

La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur, Paris, Gallimard, coll. «Folio Histoire», 2015

Escuchar a los muertos con los ojos

Lección inaugural

en el Collège de France[*]

Señor Administrador

Estimados colegas

Señoras y señores

“Escuchar a los muertos con los ojos”. Este verso de Quevedo me viene a la mente en el momento de inaugurar una enseñanza dedicada a los papeles desempeñados por lo escrito entre el fin de la Edad Media y nuestro presente. Por primera vez en la historia del Collège de France, una cátedra está consagrada al estudio de las prácticas de lo escrito, no en los mundos antiguos o medievales, sino en el tiempo largo de una modernidad que, quizá, se desarma ante nuestros ojos. Tal cátedra no habría sido posible sin los trabajos de todos aquellos que transformaron profundamente las disciplinas que conforman su propio zócalo: la historia del libro, la historia de los textos, la historia de la cultura escrita. Me gustaría comenzar esta lección recordando mi deuda hacia dos de ellos, hoy desaparecidos.

Hay pocos historiadores cuyo nombre se vincule con la invención de una disciplina. Henri-Jean Martin, fallecido en enero de este año, es uno de ellos. La obra que redactó por iniciativa de Lucien Febvre y que fue publicada en 1958 bajo el título *La aparición del libro es* considerada con razón como fundadora de la historia del libro, o al menos de una nueva historia del libro. Como escribió Febvre, Henri-Jean Martin hacía descender los textos “del cielo sobre la tierra” estudiando con rigor las condiciones

técnicas y legales de su publicación, las coyunturas de su producción o la geografía de su circulación. En los trabajos que siguieron, Henri-Jean Martin no cesó de ampliar sus temas de investigación y desplazó su atención hacia los oficios y los actores involucrados en la producción del libro, las mutaciones de las formas materiales de los textos y, finalmente, las modalidades sucesivas de la legibilidad. He sido su discípulo sin ser su alumno. Me hubiera gustado decirle esta tarde todo lo que le debo y también el feliz recuerdo de las empresas intelectuales llevadas adelante en su compañía.

Hay otra ausencia, otra voz que debemos "escuchar con los ojos": la de Don McKenzie. Era un sabio que vivía entre dos mundos: Aotearoa, aquella Nueva Zelanda donde había nacido y donde fue un infatigable defensor de los derechos del pueblo maorí, y la Universidad de Oxford, que le confió la cátedra de *Textual Criticism*. Este practicante experto de las técnicas eruditas de la "nueva bibliografía" nos ha enseñado a superar sus límites al demostrar que el sentido de un texto, ya sea canónico u ordinario, depende de las formas que lo dan a leer, de los dispositivos propios de la materialidad de lo escrito. Así, por ejemplo, para los objetos impresos: el formato del libro, la construcción de la página, las divisiones del texto, la presencia o no de imágenes, las convenciones tipográficas y la puntuación. Al fundar la "sociología de los textos" sobre el estudio de sus formas materiales, Don McKenzie no se alejaba de las significaciones intelectuales, o estéticas de las obras. Todo lo contrario. En la perspectiva que él ha abierto, situaré una enseñanza que pretende no separar jamás la comprensión histórica de los escritos de la descripción morfológica de los objetos que los difunden.

A ambas obras, sin las cuales esta cátedra no hubiera podido ser concebida, me resulta necesario agregar una tercera: la de Armando Petrucci, que desgraciadamente no puede estar con nosotros esta tarde. Al prestar atención a las prácticas que producen o

movilizan el escrito, al derribar los compartimentos clásicos —entre el manuscrito y el impreso, entre la piedra y la página, entre los escritos ordinarios y las escrituras literarias—, su trabajo ha transformado nuestra comprensión de las culturas escritas que se han sucedido en la muy larga duración de la historia occidental. El trabajo de Armando Petrucci está organizado a partir del desigual dominio de lo escrito y las posibilidades múltiples ofrecidas por la "cultura gráfica" de un tiempo. Constituye un ejemplo magnífico del lazo necesario entre una erudición escrupulosa y la más inventiva de las historias sociales. Me gustaría retener aquí la lección fundamental, que es la de asociar en un mismo análisis los papeles atribuidos a lo escrito, las formas y los soportes de la escritura, y las maneras de leer.

Henri-Jean Martin, Don McKenzie, Armando Petrucci: cada uno de ellos habría podido, o habría debido estar en el lugar que ocupo ante ustedes. Las coyunturas o los azares intelectuales no lo han querido así. Pero sus obras, construidas a partir de horizontes muy diferentes (la historia del libro, la bibliografía material, la paleografía) estarán presentes en cada momento de la enseñanza que hoy comienza. Siguiendo sus pasos, me esforzaré por comprender qué lugar ha tenido lo escrito en la producción de saberes, en el intercambio de emociones y sentimientos, en las relaciones que los hombres han mantenido unos con otros, con ellos mismos o con lo sagrado.

LAS MUTACIONES DEL PRESENTE O LOS DESAFÍOS DE LA TEXTUALIDAD DIGITAL

La tarea es seguramente urgente hoy, en un tiempo donde las prácticas de lo escrito se hallan profundamente transformadas. Las mutaciones de nuestro presente modifican todo a la vez, los soportes de la escritura, la técnica de su reproducción y diseminación, y las maneras de leer. Tal simultaneidad resulta inédita en la historia de la humanidad. La invención de la imprenta no ha modificado las estructuras fundamentales del libro, compues-

to, tanto antes como después de Gutenberg, por pliegos, hojas y páginas reunidos en un mismo objeto. En los primeros siglos de la era cristiana, esta nueva forma del libro, la del *códice*, se impuso a costa del rollo, pero no estuvo acompañada por una transformación de la técnica de reproducción de los textos, siempre asegurada por la copia manuscrita. Y si bien la lectura ha conocido varias revoluciones, señaladas o discutidas por los historiadores, todas ocurrieron durante la larga duración del *códice* éstas son las conquistas medievales de la lectura silenciosa y visual, la pasión por leer que embargó el tiempo de las Luces, o incluso, a partir del siglo XIX, la entrada en la lectura de nuevos lectores: los artesanos, los obreros y los campesinos, las mujeres y los niños, tanto dentro como fuera de la escuela.

Al romper el antiguo lazo anudado entre los textos y los objetos, entre los discursos y su materialidad, la revolución digital obliga a una radical revisión de los gestos y las nociones que asociamos con lo escrito. A pesar de la inercia del vocabulario que intenta domesticar la novedad denominándola con palabras familiares, los fragmentos de textos que aparecen en la pantalla no son páginas, sino composiciones singulares y efímeras. Y, contrariamente a sus predecesores, rollos o códices, el libro electrónico no se diferencia de las otras producciones de la escritura por la evidencia de su forma material.

La discontinuidad existe incluso en las aparentes continuidades. La lectura frente a la pantalla es una lectura discontinua, segmentada, atada al fragmento más que a la totalidad. ¿Acaso no resulta, por este hecho, la heredera directa de las prácticas permitidas y suscitadas por el códice? En efecto, este último invita a hojear los textos, apoyándose en sus índices o bien a "saltos y brincos" como decía Montaigne. El códice invita a comparar diferentes pasajes, como lo quería la lectura tipológica de la Biblia, o a extraer y copiar citas y sentencias, así como lo exigía la técnica humanista de los lugares comunes. Sin embargo, la si-

militud morfológica no debe llevar al engaño. La discontinuidad y la fragmentación de la lectura no tienen el mismo sentido cuando están acompañadas de la percepción de la totalidad textual contenida en el objeto escrito, que cuando la superficie luminosa que muestra los fragmentos de escritos no deja ver inmediatamente los límites y la coherencia del corpus de donde se los extrajo.

Los interrogantes del presente hallan sus razones en estas rupturas decisivas. ¿Cómo mantener el concepto de propiedad literaria, definido desde el siglo XVIII a partir de una identidad perpetuada de las obras, reconocible más allá de cuál fuera la forma de su publicación, en un mundo donde los textos son móviles, maleables, abiertos, y donde cada uno puede —como lo desearía Michel Foucault en el momento de empezar su lección inaugural aquí— "encadenar, proseguir la frase, alojarse sin ser advertido, en sus intersticios"? ¿Cómo reconocer un orden del discurso, que fue siempre un orden de los libros o, para decirlo mejor, un orden de lo escrito que asocia estrechamente autoridad de saber y forma de publicación, cuando las posibilidades técnicas permiten, sin controles ni plazos, la puesta en circulación universal de opiniones y conocimientos, pero también de errores y falsificaciones? ¿Cómo preservar maneras de leer que construyan la significación a partir de la coexistencia de textos en un mismo objeto (un libro, una revista, un periódico) mientras que el nuevo modo de conservación y transmisión de los escritos impone a la lectura una lógica analítica y enciclopédica donde cada texto no tiene otro contexto más que el proveniente de su pertenencia a una misma temática?

El sueño de la biblioteca universal parece hoy más próximo a hacerse realidad que nunca antes, incluso más que en la Alejandría de los Ptolomeos. La conversión digital de las colecciones existentes promete la constitución de una biblioteca sin muros, donde se podría acceder a todas las obras que fueron publicadas

en algún momento, a todos los escritos que constituyen el patrimonio de la humanidad. La ambición es magnífica, y —como escribe Borges— "cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad". Pero, seguramente, la segunda impresión debe ser un interrogante sobre lo que implica esta violencia ejercida sobre los textos, dados a leer bajo formas que ya no son las que encontraban sus lectores del pasado. Se podría decir que semejante transformación no carece de precedentes. Fue bajo la forma de códices, y no en los rollos de su primera circulación, que los lectores medievales y modernos se apropiaron de las obras antiguas o, al menos, de aquellas que pudieron o quisieron copiar. Seguramente. Pero para comprender las significaciones que los lectores han dado a los textos de los que se apoderaron, es necesario proteger, conservar y comprender los objetos escritos que los han transmitido.

La "felicidad extravagante" suscitada por la biblioteca universal podría volverse una impotente amargura si se traduce en la relegación o, peor aun, en la destrucción de los objetos impresos que han alimentado a lo largo del tiempo los pensamientos y los sueños de aquellos y aquellas que los han leído. La amenaza no es universal, y los incunables no tienen nada que temer, pero no ocurre lo mismo con las más humildes y recientes publicaciones, sean o no periódicas.

Estas cuestiones ya han sido largamente discutidas por los innumerables discursos que intentan conjurar, por su propia abundancia, la desaparición anunciada del libro, de lo escrito y de la lectura. A la admiración ante las increíbles promesas de navegaciones entre los archipiélagos de los textos digitales se le ha opuesto la nostalgia por un mundo de lo escrito que ya habríamos perdido. ¿Pero en verdad hay que elegir entre el entusiasmo y el lamento? Para situar mejor las grandezas y las miserias de las transformaciones del presente, tal vez sea útil apelar a la única

competencia de la que pueden jactarse los historiadores. Siempre han sido lamentables profetas, pero, a veces, al recordar que el presente está hecho de pasados sedimentados o enmarañados, han podido contribuir a un diagnóstico más lúcido de las novedades que seducían o espantaban a sus contemporáneos. Esta audaz certeza es la que me alienta en el inicio de la presente enseñanza.

LA TAREA DEL HISTORIADOR

La misma certeza inspiraba a Lucien Febvre cuando, en una Europa todavía herida por la guerra, pronunció en 1933 su lección inaugural de la cátedra "Historia de la civilización moderna". Su vibrante alegato a favor de una historia capaz de construir problemas e hipótesis no estaba separado de la idea según la cual la historia, como toda ciencia, "no se hace en absoluto dentro de una torre de marfil. Se hace en la misma vida, y por seres vivos que están inmersos en el siglo". Diecisiete años más tarde, en 1950, Fernand Braudel, quien lo sucedió en esa cátedra, insistía aun más en las responsabilidades de la historia en un mundo conmocionado por segunda vez y privado de certezas a duras penas reconstruidas. Para él, al distinguir las temporalidades articuladas que caracterizan a cada sociedad, era posible oír el permanente diálogo instaurado entre la larga duración y el acontecimiento, o incluso —según sus propios términos— entre los fenómenos situados "por fuera del alcance y el picotazo del tiempo" y las "profundas rupturas más allá de las cuales la vida de los hombres cambia por completo".

Si he citado estos dos ejemplos intimidantes, es seguramente porque las proposiciones de estos generosos gigantes pueden guiar todavía el trabajo de un historiador. Pero también lo he hecho para medir la distancia que nos separa de ellos. Nuestra obligación ya no consiste en reconstruir la historia, tal como lo exigía un mundo dos veces en ruinas, sino en comprender mejor y aceptar que los historiadores ya no tienen hoy el monopolio de

las representaciones del pasado. Las insurrecciones de la memoria, así como las seducciones de la ficción son firmes competidoras. La situación no es totalmente nueva. Las diez obras de teatro históricas compuestas por Shakespeare y reunidas en el *Folio* de 1623 bajo la categoría de "*histories*", poco acorde con la poética aristotélica, han conformado seguramente una historia de Inglaterra más fuerte y más "verdadera" que la relatada por las crónicas en las que se inspiró el dramaturgo. En 1690, el diccionario de Furetière registra a su manera esta proximidad entre historia verídica y ficción verosímil cuando designa la historia como "la narración de cosas o acciones como han pasado, o como podían pasar". La novela histórica, que ha sacado buen provecho de tal definición, asume en nuestro presente la construcción de los pasados imaginados con una energía tan poderosa como aquella que tenían las obras de teatro en tiempos de Shakespeare o Lope de Vega.

Las reivindicaciones de la memoria, individual o colectiva, íntima o institucionalizada, pusieron también en cuestión las pretensiones del saber histórico al juzgarlo frío en comparación con la relación viva que lleva a reconocer el pasado en la inmediatez de su reminiscencia. Tal como lo ha mostrado de forma magnífica Paul Ricœur, a la historia se le complica la partida cuando la memoria se hace cargo de la representación del pasado y opone la fuerza y la autoridad del recuerdo al "malestar en la historiografía", según una expresión que toma prestada de Yosef Yerushalmi. La historia debe respetar las exigencias de la memoria, necesarias para sanar las infinitas heridas, pero, al mismo tiempo, debe reafirmar la especificidad del régimen de conocimiento que le es propio. Esto supone el ejercicio de la crítica, la confrontación entre las razones conscientes de los actores y las determinaciones que ellos ignoran, y la producción de un saber permitido por las operaciones controladas por una comunidad científica. Al marcar su diferencia respecto a discursos poderosos, relativos a la

ficción o a la memoria, que también vuelven presente algo que ya no existe, la historia debe asumir directamente su propia responsabilidad: volver inteligibles las herencias acumuladas y las discontinuidades fundadoras que nos han hecho lo que somos.

Tal vez sea un poco paradójico evocar —en el comienzo de una enseñanza de historiador dedicada a lo escrito— una lección inaugural, la de Lucien Febvre, cuyo objetivo era justamente liberar la historia de la tiranía de los textos y del lazo exclusivo que la ligaba a la escritura.

¿Acaso habríamos olvidado las advertencias del maestro, en guerra contra una pobre historia de "textuarios" (la palabra es de él)? Espero que no sea así. Y, primero, porque trataré siempre de relacionar el estudio de los textos, cualesquiera sean, con el de las formas que le confirieron su existencia y con el de las apropiaciones que los invistieron de sentido. Febvre se burlaba de esos historiadores de los que "los campesinos, en lugar de tierra fértil, parecían labrar sólo viejos cartularios". No cometamos el mismo error olvidando que el escrito es transmitido a sus lectores o a sus auditores por objetos o voces cuyas lógicas materiales y prácticas es necesario comprender. He aquí el propósito de esta cátedra cuyo título debo justificar a continuación.

ESCRITO Y CULTURAS ESCRITAS EN LA EUROPA MODERNA

Los límites de mi competencia, o más bien las inmensas extensiones de mis incompetencias, definen un espacio geográfico: Europa. Pero centrarse en Europa, principalmente occidental, no prohíbe las comparaciones con otras civilizaciones que también han manejado lo escrito y que, al menos en algunos casos, han conocido la imprenta. No hay un lugar más favorable para tal enfoque que el Collège de France, donde se reúnen eruditos que, en general, se hallan separados en otra instituciones. Europa, entonces, pero moderna. ¿Me atreveré a afirmar que la ambigüedad del término me resulta útil? En la jerga de los historiadores,

"moderno" se aplica a tres siglos largamente tallados. Éstos van del siglo XV (¿hay que decir a partir del descubrimiento de América, de la caída de Constantinopla o de la invención de la imprenta?) a las revoluciones de fines del siglo XVIII, de las cuales la más importante es, evidentemente, la francesa, considerada como una culminación o un advenimiento. Mi enseñanza se inscribirá en está primera modernidad, decisiva para la evolución de las sociedades occidentales y cuyo estudio no ha sido jamás interrumpido aquí, desde la creación de la cátedra ocupada por Lucien Febvre, luego por Fernand Braudel, hasta los cursos de Emmanuel Le Roy Ladurie, Jean Delumeau y Daniel Roche; este último fue el maestro con quien he aprendido el oficio de historiador así como lo hacían los aprendices en los antiguos talleres. Pero "moderno", para nosotros que creemos o queremos serlo todavía, es también una manera de designar nuestro tiempo. Esta acepción también me resulta conveniente ya que remite al proyecto fundamental que subyace a esta cátedra: reconocer las duraciones sedimentadas de la cultura escrita para comprender más cabalmente las mutaciones que la afectan en el presente.

A partir del siglo XV, y seguramente antes, el recurso a lo escrito ha desempeñado un papel esencial en varias importantes evoluciones de las sociedades occidentales. La primera es la construcción del Estado de justicia y de finanzas, que ha supuesto la creación de burocracias, la constitución de archivos, la comunicación administrativa y diplomática. Es verdad que los poderes desconfiaron de lo escrito y que se esforzaron por censurarlo o controlarlo de diversas maneras. Pero también es verdad que han asentado cada vez más el gobierno de los territorios y de los pueblos en la correspondencia pública, el registro escrito, la ostentación epigráfica y la propaganda impresa. Las nuevas exigencias de los procedimientos judiciales, la gestión de los cuerpos y de las comunidades, o la administración de la prueba multiplicaron así los usos y las obligaciones de la escritura.

El lazo anudado entre experiencia religiosa y usos de lo escrito constituye otro fenómeno esencial. Las huellas dejadas por las escrituras inspiradas son numerosas: autobiografías espirituales y exámenes de conciencia, visiones y profecías, viajes místicos y relaciones de peregrinaciones, plegarias y conjuras. En tierra católica, aunque no solamente, estos testimonios de la fe no dejaron de inquietar a las autoridades eclesiásticas que intentaron contenerlos o —cuando creían que excedían los límites de la ortodoxia— prohibirlos y destruirlos.

La imposición de nuevas reglas de comportamiento, exigidas por el ejercicio absolutista del poder; formuladas por los pedagogos o los moralistas, difundidas por las instrucciones nobiliarias o los tratados de urbanidad, también se ha apoyado en lo escrito. Esta transformación profunda de la estructura de la personalidad, designada por Norbert Elias como un largo proceso de civilización, que obliga al control de los afectos y al dominio de las pulsiones, al alejamiento de los cuerpos y la elevación del umbral del pudor, ha mudado los preceptos en conductas, las normas en *habitus*, los escritos en prácticas.

En fin, en el transcurso del siglo XVIII, las correspondencias, las lecturas y las conversaciones letradas fueron las que fundaron la emergencia de una esfera pública, primero estética, luego política, donde se discutieron y sometieron a examen todas las autoridades; la de los doctos, clérigos o príncipes. En ¿*Qué es la Ilustración*?, a partir de la confrontación de opiniones razonadas y proposiciones reformadoras que posibilita la circulación de lo escrito, Kant erige el proyecto y la promesa de una sociedad ilustrada donde cada uno, sin distinción de estado o condición, podrá ser, a su turno, lector y autor, erudito y crítico.

Trazadas a grandes rasgos, estas evoluciones no son iguales en toda Europa ni implican del mismo modo la corte y la ciudad, los letrados y lo popular o, como se habría dicho en el Siglo de Oro, el “discreto” el “vulgo”. De allí proviene, seguramente, la

arriesgada imprudencia que me llevó a usar el término "culturas" (en plural) en el título de esta cátedra. Con él designo esta fragmentación social en la cual penetran, de forma diversa y muy desigual, los usos de lo escrito y la capacidad de dominarlo, o de producirlo. De la proliferación de acepciones de la palabra "cultura", retengo una, aunque provisoria: aquella que articula las producciones simbólicas y las experiencias estéticas sustraídas a la urgencia de lo cotidiano, con los lenguajes, los rituales y las conductas gracias a los cuales una comunidad vive y reflexiona su vínculo con el mundo, con los otros y con ella misma.

¿QUÉ ES UN LIBRO?

Así circunscrito, el presente programa de enseñanza y de investigación estará organizado a partir de una serie de preguntas legadas por imponentes predecesores. Comencemos por la más simple: ¿qué es un libro? En 1796, Kant formula la interrogación en la "Doctrina del Derecho" de la *Metafísica de las costumbres*. Establece una distinción fundamental entre el libro como "*opus mechanicum*", como objeto material, que pertenece a su comprador, y el libro como discurso dirigido a un público, que sigue siendo propiedad de su autor y que sólo puede ser puesto en circulación por sus mandatarios. Con el objetivo de denunciar la ilegalidad de las ediciones piratas en la Alemania de su época, la constatación de la doble naturaleza del libro, material y discursiva, ofrece un sólido punto de apoyo para varias investigaciones.

Las unas, genealógicas y retrospectivas, se asociarán a la historia larga de las metáforas del libro, no tanto de aquellas que designan el cuerpo humano, la naturaleza o el destino como un libro —Curtius lo ha dicho casi todo al respecto— sino más bien de aquellas que consideran el libro como una criatura humana, dotada de cuerpo y alma. En la España del Siglo de Oro, la metáfora presenta, para fines muy diversos, dos figuras en espejo: la figura de Dios impresor, que ha puesto su imagen en la prensa

para que "saliesse cönforme à la que avia de tomar" y que "quiso juntamente alegrarse con tantas, y tan varias copias de su mysterioso Original" como escribe el abogado Melchor de Cabrera en 1675; y la figura del impresor demiurgo, que da la forma corporal que conviene al alma de su criatura. Así es como Alonso Víctor de Paredes, quien conocía bien el oficio puesto que era impresor en Madrid, declara en el primer tratado sobre el arte de imprenta redactado en una lengua vulgar que elabora hacia 1680:

> Un libro perfectamente acabado, el cual constando de buena doctrina y acertada disposición del Impresor, y Corrector, equiparo al alma del libro; y impresso bien en la prensa, con limpieza, y asseo, le puedo comparar al cuerpo airoso y galan.

Otras investigaciones, basadas en la distinción de Kant, desandarán el curso del tiempo a partir de la paradoja fundadora de la propiedad literaria, formulada de diversas maneras a lo largo del siglo XVIII. En efecto, sólo cuando las obras escritas fueron separadas de toda materialidad particular, las composiciones literarias pudieron ser consideradas como bienes inmuebles. De allí, el oxímoron que lleva a caracterizar al texto como una "cosa inmaterial". De allí, la separación fundamental entre la identidad esencial de la obra y la pluralidad indefinida de sus estados o —para emplear el vocabulario de la bibliografía material— entre "*substantives*" y "*accidentals*", entre el texto ideal y trascendente, y las formas múltiples de su publicación. De allí, por último, las vacilaciones históricas, que llegan hasta el presente, en cuanto a las justificaciones intelectuales y a los criterios de definición de la propiedad literaria, puesto que esta última supone que una obra pueda ser reconocida como siempre idéntica a ella misma, cualquiera sea el modo dé publicación y transmisión. Este fundamento de la propiedad imprescriptible pero transmisible de los escritores sobre sus textos, Blackstone lo situaba en la singulari-

dad del lenguaje y del estilo, Diderot en los sentimientos del corazón y Fichte en la forma siempre única con la que el autor relaciona unas ideas con otras.

¿QUÉ ES UN AUTOR?

En todos los casos, se supone una relación originaria e indestructible entre la obra y su autor. Ahora bien, tal vínculo no es ni universal ni inmediato, puesto que si todos los textos han sido bien escritos o pronunciados por alguien, no todos son, sin embargo, asignados a un nombre propio. La constatación estaba en la base de la pregunta formulada por Foucault en 1969 y retomada en *El orden del discurso*: "¿qué es un autor?". Su respuesta, que considera al autor como uno de los dispositivos dedicados a dominar la inquietante proliferación de los discursos, no agota —me parece— la fuerza heurística de la interrogación. Ésta obliga a renunciar a la tentación que considera implícita e indebidamente como universales categorías cuya formulación o empleo son históricamente muy variables. Dos investigaciones podrán demostrarlo. La primera estará dedicada a la escritura en colaboración (en particular en el caso de las obras teatrales de los siglos XVI y XVII). La frecuencia de dicha práctica se contrastará, por un lado, con la lógica de la publicación impresa, que prefiere el anonimato o el nombre único, y, por otro, con aquélla, ya sea literaria o social, que reúne en una única obra los textos de un mismo escritor, a veces acompañados por su biografía; tal como ocurrió con la de Shakespeare en la edición de Rowe en 1709 o la de Cervantes por Mayans y Sisear en la edición londinense aunque en castellano de *Don Quijote* publicada por Tonson en 1738. Pero no debemos olvidar que a la construcción del autor a partir de la agrupación —se podría decir incluso de la encuadernación— de sus obras (o al menos de algunas de ellas) en un mismo volumen o en un mismo corpus, se opone el proceso inverso, que disemina las obras bajo la forma de cita de extractos.

Muchos ejemplos frustran esta doble modalidad de la circulación de los textos, comenzando por Shakespeare. Si el *Folio* de 1623 inaugura la canonización del dramaturgo, es a partir de 1600 que citas de sus poemas, *The Rape of Lucrece* y *Venus and Adonis*, y de cinco de sus piezas aparecen en recopilaciones de lugares comunes, enteramente compuestos a partir de autores que escribieron y escriben en inglés, y no en latín. En el primero, el *Belvedere, or The Garden of the Muses*, se presentan las citas sin atribuirlas a uno de los escritores cuya lista está publicada al comienzo de la obra.

En el segundo, intitulado *England's Parnassus*, los extractos son seguidos del nombre del autor. Este mero ejemplo muestra las contradicciones o vacilaciones de una genealogía de la "función autor" —para decirlo como Foucault— al tiempo que sugiere ampliar la investigación y reconocer otras formas de fragmentación de los textos en la edad de las obras completas, de los "espíritus" del siglo XVIII, que destilan los textos como perfumes, a los "*morceaux choisis*" que estructuran las pedagogías escolares.

La segunda investigación se centrará en los conflictos asociados al nombre propio a la paternidad de los textos en los tiempos anteriores a la propiedad literaria, donde las historias pertenecen a todo el mundo, donde los florilegios de lugares comunes hacen circular ejemplos Estos para la reutilización y donde el delito de plagio no está constituido jurídicamente, a diferencia del delito de piratería editorial, definido como la violación de un privilegio de librería o de un "*right in copy*". Desde entonces, ¿cómo comprender las polémicas sobre las continuaciones apócrifas (pensemos en la de *Don Quijote* a cargo del malvado Avellaneda), o las quejas contra las usurpaciones de la identidad de autores famosos a fin de vender obras escritas por otros (Lope de Vega se lamenta de esto cuando ve su nombre utilizado por editores que publican comedias que no son suyas y a las que juzga detestables), o incluso las condenas morales de los ladrones de textos,

obras de teatro o sermones, que utilizaban las técnicas de la memoria y, en Inglaterra al menos, uno de los métodos estenográficos en circulación desde fines del siglo XVI?.

Responder a tales preguntas supone —por lo que se ve— cruzar los principios que rigen el orden de los discursos de forma diversa según las épocas, con los reglamentos y las convenciones que, también diversamente, gobiernan el orden de los libros o, más en general, el régimen de la publicación de lo escrito. Así podrían trazarse los límites entre lo que era o no aceptable en una situación histórica donde la propiedad de las obras no descansaba prioritariamente en el autor y donde la originalidad no constituía el criterio esencial que gobernaba su composición o su apreciación.

CULTURA ESCRITA Y LITERATURA

Reflexionar sobre los modos de asignación de los textos o sobre la doble naturaleza del libro es acercarse a una tercera pregunta que el historiador enuncia no sin aprensión: la de las relaciones entre la historia de lo escrito y la literatura. Sin embargo, no hay historia de larga duración de las culturas escritas que pueda esquivar las fuertes dependencias que relacionan los textos pragmáticos y prácticos, con aquellos habitados por el extraño poder de hacer soñar, dar a pensar o suscitar el deseo. ¿Los historiadores deberían batirse en retirada y permanecer en la orilla que les resulta más familiar? Lo han creído así durante mucho tiempo, intimidados por las severas críticas dirigidas a algunos imprudentes.

No obstante, en esta enseñanza una imprudencia semejante es la que me animará al menos por dos razones. La primera remite a la imposibilidad de aplicar retrospectivamente las categorías asociadas, al menos desde el siglo XVIII con el término “literatura”, cuyo sentido era muy distinto antes. Asir las producciones escritas en sus definiciones antiguas, y no a partir de las distinciones contemporáneas, establecer parentescos morfológicos inespera-

dos (por ejemplo, como lo ha hecho Petrucci, entre las minutas notariales y los manuscritos de autores del *Trecento*), ubicar los discursos del saber o de la ficción dentro de las técnicas de lectura y escritura que hacían posible unos y otros son exigencias que nos advierten contra el pecado más capital para un historiador: el olvido de la diferencia de los tiempos.

Existe una segunda razón para mi temeridad. La culpa la tiene Borges, que escribe en el prólogo a *Macbeth: "Art happens* (el arte ocurre), declaró Whistler, pero la conciencia de que no acabaremos nunca de descifrar el misterio estético no se opone al examen de los hechos que lo hicieron posible". Si Borges tiene razón, cada uno puede y debe participar en el examen de estos "hechos" que dan a ciertos textos, y no a otros, la fuerza perpetua del encantamiento. Las ficciones de Borges han acompañado, en cada una de sus etapas, la definición de este programa de enseñanza. En particular, una de ellas: "El espejo y la máscara". Como en una modelización implacable, pero inspirada por la gracia, Borges hace variar aquí todos los elementos que rigen la escritura y la recepción de un mismo texto. Tres veces el poeta Ollan regresa ante su rey victorioso para ofrecerle una oda de alabanza. Y tres veces cambia la naturaleza del auditorio (el pueblo, los doctos, el soberano solo), el modo de publicación del poema (leído en voz alta, recitado, salmodiado), la estética de su composición (imitación, invención, inspiración) y la relación entre las palabras y las cosas, entre los versos del poeta y las hazañas del rey, inscrita sucesivamente en el régimen de la representación, de la *ekphrasisjae* lo sagrado. Con el tercer poema, que consiste en un único verso, murmurado y misterioso, el poeta y su rey conocen la belleza. Deben expiar este favor prohibido a los hombres. El poeta había recibido un espejo por su primer oda, que reflejaba toda la literatura de Irlanda; luego una máscara para la segunda, que tenía la fuerza de la ilusión teatral. Con la daga, que es el último presente de su rey, se da muerte. En cuanto al

soberano, éste se condena a errar por las tierras que antaño fueron las de su reino. Al invertir los papeles, Borges es el ciego que nos indica en el fulgor poético de la fábula que, siempre, las magias de la ficción dependen de las normas y de las prácticas de lo escrito que las habitan, se apoderan de ellas y las transmiten.

Esta preocupación es seguramente la que explica el lugar cada vez más importante que ocupa en mi trabajo la literatura en lengua castellana, la de la primera modernidad y, a veces, la de nuestro tiempo. Los azares de los viajes y los dictados de clases, la fuerza de los encuentros y de las amistades también ocupan una parte, por cierto grande. Pero hay más. Como ya lo indicaba Auerbach, con su agudeza habitual, las obras dél Siglo de Oro están marcadas por "un constante esfuerzo de poetización y de sublimación de lo real", más fuerte incluso que el que se encuentra en las obras inglesas coetáneas. Esta estética "que incluye la representación de la vida cotidiana pero no hace de ella su objetivo y la supera" tiene un efecto particular, perceptible en muchas obras: transformar en materia misma de la ficción los objetos y las prácticas de lo escrito. Las realidades de la escritura o de la publicación, las modalidades de lectura o de escucha son transfiguradas, de este modo, con fines dramáticos, narrativos o poéticos.

Un ejemplo. Entrar en la Sierra Morena con don Quijote conduce a reconocer un objeto olvidado por la historia de la cultura escrita, el "librillo de memoria" que el francés del siglo XVII traducía por "*tablettes*" [tabletas]. En los "librillos de memoria" era posible escribir sin tinta ni pluma; sus páginas, cubiertas por una fina capa de barniz, se borraban fácilmente y se volvían a usar. Tal es la verdadera naturaleza del objeto abandonado por Cardenio, el joven noble andaluz que también se ha retirado a la soledad de la montaña, y en cuyas páginas don Quijote, por falta de papel, escribe una carta a Dulcinea y otra a Sancho a modo de letra de cambio. Pero —se preguntarán— ¿es tan importante

identificar la verdadera materialidad de este modesto objeto e indicar que no es un cuaderno de notas ordinario ni un simple cuaderno de viaje como lo proponen las traducciones recientes? ¿Acaso no se trata de una curiosidad arqueológica, insignificante para quien quiera acercarse al "misterio estético"? Quizá no. Al permitir el escribir y el borrar, la traza y su desaparición, el "librillo" de Cardenio es como una metáfora material de las múltiples variaciones sobre la memoria y el olvido que resultan una obsesión en los capítulos de la Sierra Morena. Sancho, quien dice olvidar hasta su nombre y que no sabe leer ni escribir, es, sin embargo, un ser de memoria; Sancho el "memorioso", quien sólo habla con sentencias y refranes. En cuanto a don Quijote, éste tiene la memoria de los caballeros de literatura a quienes imita en todo y, a cada momento, saca de esta memoria libresca el sentido de las desventuras que lo agobian. Entre la memoria sin libro y los libros que son una memoria, el "librillo de memoria" de Cardenio es un objeto contradictorio donde, como lo enuncia la definición del *Diccionario de la lengua castellana*, publicado por la Real Academia a comienzos del siglo XVIII, "se annóta en el librito todo aquello que no se quiere fiar a la fragilidad de la memoria: y se borra después para que vuelvan a servir las hojas". En las páginas de los librillos de memoria, y contrariamente al adagio, "*verba manent*" y "*scripta volant*". De la misma manera que olvidar es la condición de la memoria, borrar es la condición de lo escrito.

El "librillo de memoria" de Cardenio designa así la fragilidad, deplorable o necesaria, de toda escritura. En *Don Quijote*, siempre, lo escrito tiene expectativas de eternidad, pero jamás está protegido contra la pérdida y el olvido. Los poemas escritos en la arena o en la corteza de los árboles desaparecen, las páginas de los libros de memoria se borran, los manuscritos se interrumpen, como ocurrió con aquel que contaba las aventuras del caballero andante, que habría permanecido en suspenso sin el relato del

historiador árabe y de su traductor morisco. Regresar, de este modo, al texto de Cervantes es sugerir que, a veces, la historia más material de lo escrito permite entrar en las obras más canónicas, más comentadas, para señalar razones inadvertidas de su magia. Asimismo, es una forma de indicar que a lo largo de mi enseñanza, y sin pretender en absoluto alcanzar la dignidad de hispanista, ilustrada aquí con grandes ejemplos, espero que se oigan las voces de los escritores que han escrito en la lengua que el gramático Antonio de Nebrija caracterizaba en 1492 como perfecta, por la ausencia de distancia entre lo que se escribe y lo que se pronuncia.

PRODUCCIÓN DEL TEXTO, INESTABILIDAD DEL SENTIDO, AUTORIDAD DE LO ESCRITO

Como otros, mejores que otros, los autores españoles del Siglo de Oro han tenido conciencia de los procesos que son el objeto mismo de cualquier historia de la cultura escrita. Tres resultan esenciales. El primero está dado por la pluralidad de intervenciones que implica la publicación de los textos. Los autores no escriben los libros, ni siquiera los suyos. Los libros, manuscritos o impresos, son siempre el resultado de múltiples operaciones que suponen decisiones, técnicas y competencias muy diversas. Por ejemplo, para el caso de libros impresos en la edad del "antiguo régimen tipográfico", entre los siglos XV y XVIII, entran en consideración la copia en limpio del manuscrito del autor por un escriba profesional, el examen de esta copia por los censores, las elecciones del librero editor respecto al papel, al formato o a la tirada, la organización del trabajo de composición e impresión en el taller, la preparación de la copia entregada a los "componedores" o cajistas, la composición del texto, la lectura de las pruebas por él corrector y, finalmente, la impresión de los ejemplares que, en la edad de la prensa de brazo, no impide nuevas correcciones durante el transcurso de la tirada. Aquí está en juego,

pues, no sólo la producción del libro, sino también la del texto mismo, en sus formas materiales y gráficas.

Esta realidad es la que percibió don Quijote cuando visitó una imprenta en Barcelona y “vio tirar en una parte, corregir en otra, componer en ésta, enmendar en aquélla, y, finalmente, toda aquella máquina que en las emprentas grandes se muestra”. En el siglo XVII, los tratados y las memorias dedicados al arte tipográfico insisten en este reparto de tareas en el cual los autores no desempeñan el papel principal. En 1619, Gonzalo de Ayala, que era corrector de imprenta, indica que el corrector “ha de saber gramática, ortografía, etimologías, apuntuación, colocación de acentos”. En 1675, Melchor de Cabrera, el abogado antes mencionado, subraya que el cajista debe saber

> hazer interrogación, admiración y paréntesis; porque muchas vezes la mente de los Escritores se confunde, por falta de estos requisitos, necesarios, è importantes para el entendimiento, y comprensión de lo que se escribe, ò imprime; porque cualquiera que falte, muda, truëca, y varia el sentido.

Unos años más tarde, para Alonso Víctor de Paredes, el corrector debe “entender el concepto del Autor en lo que manda imprimir, no tan solamente para poner la apuntuacion legitima; sino aun para ver si padeció algún descuido el dueño, para advertírselo”. Las formas y las disposiciones del texto impreso no dependen pues del autor, que delega a quien prepara la copia y a quienes componen las páginas las decisiones respecto a la puntuación, los acentos y la ortografía. La historicidad primera de un texto es aquella que proviene de las negociaciones entabladas entre el orden del discurso que gobierna su escritura, su género, su estatus, y las condiciones materiales de su publicación.

A menudo, el papel de los hombres del taller no se detiene ahí. Ellos se encargan también de dividir la copia para que los libros, o al menos algunos de ellos, puedan ser compuestos, no só-

lo según el orden del texto, lo que inmovilizaría durante demasiado tiempo los caracteres y dejaría sin ocupación a los obreros, sino “por formas”, es decir, componiendo a continuación todas las páginas que deben ponerse en un mismo cuadro de madera o “forma” a fin de ser impresas sobre el mismo lado de una hoja (por ejemplo, en un formato in-quarto donde cada pliego cuenta con dos hojas de imprenta, tal como es el caso *de Don Quijote*, las páginas i, 4, 13 y 16). Así, la impresión de una hoja podía empezar cuando aún no habían sido compuestas todas las páginas de un mismo pliego. Esta calibración o “cuenta” previa de la copia, que supone la división exacta en el manuscrito de las futuras páginas impresas, no era cosa fácil, más aun cuando —como lo escribe muy bien Alonso Víctor de Paredes— “no son Ángeles los que cuentan”. Si la división del texto ha sido mal realizada, la composición de las últimas páginas de un mismo pliego exige ajustes que pueden ir —tal como lo afirma nuestro impresor con reprobación— hasta el uso de “medios feos y no permitidos”, o sea, ampliaciones o supresiones de palabras o frases que no se deben en nada a la voluntad del autor, sino al apuro de los cajistas o a las decisiones de los correctores. Como lo ha mostrado de manera brillante Francisco Rico apoyándose en cientos de copias de imprenta, el examen de los agregados o los cortes que aparecen en las páginas ofrece espectaculares ejemplos de las alteraciones textuales que impone la técnica de la composición por formas.

La copia así preparada, llamada “original” en castellano, como si el manuscrito autógrafo no lo fuera, se veía enseguida transformada o deformada por el trabajo del taller. Los errores habituales de los cajistas introducían múltiples distorsiones: letras o sílabas invertidas, palabras olvidadas, líneas salteadas. Pero aun más, una misma copia, leída por diferentes correctores o cajistas, podía dar lugar en las páginas impresas a fuertes variaciones en el empleo de los pronombres, las concordancias gramaticales o de tiempos. Decididamente, los autores no escribían sus libros, aun-

que algunos de ellos intervenían en las reediciones de sus obras y tenían plena conciencia de los efectos producidos por las formas materiales o gráficas de sus textos. ¿La situación difiere desde que los libros son impresos a menudo a partir del texto redactado y corregido por el autor sobre la pantalla de su computadora? Quizá, sin que por ello deban desaparecer las decisiones, las intervenciones y las mediaciones que distinguen la publicación de la simple comunicación, la edición electrónica del "*desktop publishing*".

Desde entonces, ¿quién es el dueño del sentido? ¿El lector es "ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito", como lo quería Roland Barthes? De hecho, la movilidad de la significación es la segunda inestabilidad que ha inquietado o inspirado a los autores que nos acompañan. En el prólogo de la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, más conocida por el título de *Celestina*, Fernando de Rojas atribuye las distintas interpretaciones de la obra a la diversidad de edades y humores de sus oyentes:

> Unos [...] haciendo la cuenta de camino; otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención, dejando pasar por alto lo que hace más al caso e utilidad suya. Pero aquéllos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, coligen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias e dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenibles a sus actos e propósitos. Así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia, en quien quepa esta diferencia de condiciones como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?

Cerca de cinco siglos más tarde, Borges atribuye igualmente a las mutaciones de las maneras de leer las variaciones del sentido de las obras:

> La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída.

Con semejantes autoridades, ya no es necesario ir más atrás para justificar las razones que han fundado el proyecto, ampliamente compartido, de una historia de la lectura, ni la validez heurística de la noción de apropiación que designa tanto a las categorías intelectuales y estéticas de los diferentes públicos como a los gestos, hábitos, convenciones que regulan sus relaciones con lo escrito.

La tercera tensión que atraviesa la historia de la cultura escrita enfrenta a las autoridades, que intentan imponer el control o monopolio sobre lo escrito, contra todos aquéllos, más aun, todas aquéllas para quienes el saber leer y escribir fue la promesa de un mejor control de su destino. Cada día, para lo peor y para nuestra propia vergüenza, la crueldad de nuestras sociedades hacia los excluidos de lo escrito y hacia quienes la miseria del mundo y la brutalidad de las leyes han dejado sin papeles recuerda las apuestas éticas y políticas relacionadas con el acceso a la escritura. Es menester decir también, siguiendo el ejemplo erudito y cívico de Armando Petrucci y Don McKenzie, que estudiar, como historiador, los enfrentamientos entre el poder establecido por los poderosos sobre la escritura y el poder que su adquisición confiere a los más débiles es oponer a la violencia ejercida por lo escrito su capacidad de fundar —tal como lo enunciaba Vico en 1725— "la facultad de los pueblos de controlar la interpretación dada por lós jefes a la ley".

Impreso o manuscrito, el escrito ha sido investido de forma duradera con un poder temido y deseado. Es posible leer el fundamento de tal ambivalencia en el texto bíblico, con la doble mención del libro comido tal como aparece en *Ezequiel* ni, 3 ("Y

el Señor me dijo: Hijo del hombre, haz a tu vientre que coma, e hinche tus entrañas de este rollo que yo te doy. Y lo comí, y fue en mi boca dulce como miel") y que se repite en *el Apocalipsis* de Juan, x, 10 ("Y tomé el librito de la mano del ángel, y lo devoré; y era dulce en mi boca como la miel; y cuando lo hube devorado, fue amargo mi vientre").

El Libro dado por Dios es amargo, como el conocimiento del pecado, y dulce como la promesa de la redención. La Biblia, que contiene este libro de la Revelación, es ella misma un libro poderoso, que protege y conjura, aparta las desgracias, aleja los maleficios. En toda la cristiandad, ella fue objeto de usos propiciatorios y protectores que no suponían necesariamente la lectura de su texto, pero que exigían su presencia material lo más cerca posible de los cuerpos.

En toda la cristiandad, asimismo, el libro de magia se ha visto investido por esta carga de sacralidad, que da saber y poder a aquel que lo lee, pero que, al mismo tiempo, lo esclaviza. Semejante captura fue enunciada en dos lenguajes: primero, el de la posesión diabólica, luego, el de la locura provocada por el exceso de lectura. El peligro del libro de magia está pronto a expandirse a todo libro y a toda lectura, cualquiera sea, en la medida en que leer absorbe al lector, lo aleja de los otros, lo encierra en un mundo de quimeras. La única defensa para quien quiera permanecer dueño del poder de los libros sin sucumbir a su poderío es hacerlos suyos copiándolos.

Lo escrito es, de este modo, el instrumento de poderes temibles y temidos. Calibán, que lo sabe, piensa que el poder de Próspero será destruido si se capturan y queman sus libros: "*Burn but bis books*". Pero los libros de Próspero no son más que un único libro: el que le permite someter a su voluntad a la Naturaleza y a los seres. Este poder demiúrgico representa una terrible amenaza para quien lo ejerce, y copiar no siempre alcanza para conjurar el peligro. El libro debe desaparecer, ahogado en el

fondo de las aguas: "Y allí donde jamás bajó la sonda / yo ahogaré mi libro *[I'll drown my book*]". Tres siglos más tarde, en otras profundidades, aquellas de los anaqueles de la biblioteca, debió ser enterrado un libro que, para ser de arena, no era menos inquietante.

Tal inquietud se ve acompañada, a partir del siglo XV, por numerosas condenas que, en contrapunto con las alabanzas de la invención de Gutenberg, estigmatizan los gazapos de los cajistas, las ignorancias de los correctores, las deshonestidades de los libreros e impresores, pero incluso la profunda corrupción de los textos por los lectores incapaces de comprenderlos. En el *Sueño del infierno* de Quevedo, los libreros son condenados a la pena eterna por haber puesto en manos de lectores ignorantes libros que no les estaban destinados:

> Todos los libreros nos condenamos por las obras malas que hacen los otros y *porque* hicimos barato de los libros en romance y traducidos de latín, sabiendo ya con ellos los tontos lo que encarecían en otros tiempos los sabios; que ya hasta el lacayo latiniza y hallarán a Horacio en castellano en la caballeriza.

Interrogarse sobre la autoridad atribuida o denegada a lo escrito y sobre las luchas por la confiscación o divulgación de sus poderes quizá tenga pertinencia para comprender el presente. A diferencia del orden jerárquico del mundo de los impresos, la continuidad de la textualidad digital en la superficie de la pantalla hace, en efecto, menos inmediatamente perceptible la desigual credibilidad de los discursos, y así expone a los lectores menos advertidos a las falsificaciones.

El crédito otorgado a lo escrito, para bien o para mal, al igual que sus conquistas en todas las áreas de la experiencia social no pueden separarse de su revés: a saber, una duradera nostalgia por una oralidad perdida. Recoger las expresiones de esta última es

otra de las tareas encomendadas a una historia de larga duración de la cultura escrita. Los temas son numerosos: así, entre muchos otros, la irreductibilidad entre la vivacidad del intercambio oral y la inercia de su transcripción escrita —lo que llevó a Moliere a declarar sobre las ediciones de sus obras: "aconsejo que lean esto sólo las personas que tienen ojos para descubrir en la lectura todo el juego del teatro"—, o bien la relación estrecha entre habla y puntuación. Luego de la fijación por parte de los impresores de la desigual duración de las pausas, indicada por el "*point á queue ou virgule*" [coma], el "*comma*" [dos puntos] o el "*point rond*" [punto redondo], según el léxico de Etienne Dolet en 1540, este deseo de oralidad ha hecho buscar la manera de marcar en el escrito las diferencias de intensidad que indican al lector —tanto para los otros como para sí mismo— que debe elevar la voz o separar las palabras. El uso inesperado de los signos de exclamación o interrogación así como el empleo de mayúsculas en el comienzo de la palabra son dispositivos que permiten "acomodar" bien la voz, como escribe Ronsard. Comprender de qué modo las páginas mudas han podido capturar y retener algo de la palabra viva es una pregunta que esta enseñanza querría plantear al confrontar los proyectos de reforma de la ortografía, tan numerosos en la Europa del siglo XVI, las prácticas de tipógrafos y correctores, y, en ciertos casos por lo demás raros, los juegos con la puntuación queridos por los propios autores.

PRINCIPIOS DE ANÁLISIS

La autoridad proclamada o discutida de lo escrito, la movilidad de la significación, la producción colectiva del texto: tales son las tramas sobre las cuales me gustaría inscribir los motivos más particulares que serán el objeto de mis cursos. En ellos, movilizaré varios principios de análisis. El primero sitúa la construcción del sentido de los textos entre restricciones transgredidas y libertades refrenadas. Siempre, las formas materiales de lo escrito o las competencias culturales de los lectores acotan los lí-

mites de la comprensión. Pero siempre, asimismo, la apropiación es creación, producción de una diferencia, proposición de un sentido posiblemente inesperado. Tal enfoque está alejado de las perspectivas —durante mucho tiempo dominantes— que relacionan la significación de los textos con el mero despliegue automático e impersonal del lenguaje, y apunta, en cambio, a reconocer la articulación entre una *diferencia* —aquélla por la cual todas las sociedades, bajo modalidades diversas, han delimitado un dominio particular de producciones textuales, experiencias colectivas o disfrutes estéticos— y unas *dependencias* —aquellas que inscriben las creaciones literarias o intelectuales en los discursos y las prácticas del mundo social que las hacen posibles e inteligibles—. El entrecruzamiento inédito de disciplinas por mucho tiempo extrañas entre sí (la crítica textual, la historia del libro, la sociología de la cultura) presenta, de este modo, un desafío fundamental: comprender cómo las apropiaciones particulares e inventivas de lectores, oyentes o espectadores dependen, a la vez, de los efectos de sentidos apuntados por los textos, de los usos y las significaciones impuestos por las formas de su publicación, y de las competencias y las expectativas que rigen la relación que cada comunidad de interpretación entabla con la cultura escrita.

Una segunda exigencia de método, necesaria para un trabajo basado de forma fundamental, pero no exclusiva, en un estudio de textos, es retomar el concepto de representación en la doble dimensión reconocida por Louis Marin: "dimensión 'transitiva' o transparencia del enunciado, toda representación *representa* algo; dimensión reflexiva' u opacidad enunciativa, toda representación *se presenta* representando algo". A lo largo de los años y de los trabajos, la noción de representación casi ha venido a designar por sí sola el enfoque de historia cultural que inspira este programa de enseñanza. La constatación es pertinente, pero se deben evitar malentendidos. Tal como la entiendo, la noción no se aleja ni de lo real ni de lo social. Ella ayuda a los historiadores

a deshacerse de su “muy pobre idea de lo real” —como escribía Foucault— poniendo el acento en la fuerza de las representaciones, ya sean interiorizadas u objetivadas. No son simples imágenes, verídicas o engañosas, de una realidad que les sería ajena. Poseen una energía propia que convence de que el mundo, o el pasado, es lo que ellas dicen que es. Las representaciones, generadas por las diferencias que fracturan las sociedades, producen o reproducen a su turno dichas diferencias. Emprender la historia de la cultura escrita situando como piedra angular la historia de las representaciones es, pues, relacionar la potencia de los escritos que las dan a leer, o a escuchar, con las categorías mentales, socialmente diferenciadas, que imponen y que son las matrices de juicios y clasificaciones.

Un tercer principio reside en ubicar las obras singulares o los corpus de textos que conforman el objeto del análisis en el cruce de dos ejes que deben organizar cualquier aproximación de historia o de sociología cultural. Por una parte, un eje sincrónico, que permite situar cada producción escrita en su tiempo, o en su campo, y ponerla en relación con otras producciones contemporáneas y pertenecientes a diferentes registros de experiencia. Por otra parte, un eje diacrónico, que la inscribe en el pasado del género o de la disciplina. En las ciencias más exactas, esta presencia del pasado remite generalmente a duraciones breves, a veces muy breves. No ocurre lo mismo con la literatura o las humanidades, para las cuales los pasados más remotos son siempre, de cierta manera, presentes aún vivientes en donde se inspiran o apartan las creaciones nuevas. ¿Qué novelista contemporáneo podría ignorar *Don Quijote*? ¿Y qué historiador podría dictar una lección inaugural en el Collège de France sin citar al menos una vez la gran sombra de Michelet? Ni Febvre, ni Braudel han dejado de hacerlo. Ni Daniel Roche. Y a mi turno, acabo de hacerlo.

Pierre Bourdieu veía en esta contemporaneidad de pasados sucesivos una de las características propias de los espacios de la pro-

ducción y del consumo cultural:

> Toda la historia del campo es inmanente al funcionamiento del campo y para estar a la altura de sus exigencias objetivas, en tanto productor pero también en tanto consumidor, hay que poseer un dominio práctico o teórico de esta historia.

Dicha posesión o su ausencia distingue a los doctos de los ingenuos, y presenta las diversas relaciones que cada obra nueva entabla con el pasado: la imitación académica, la restauración *kitsch*, el retorno a los antiguos, la ironía satírica, la ruptura estética. Al designar como blancos de sus parodias los libros de caballería, pero también las novelas pastorales (cuando don Quijote se transforma en pastor Quijótiz) y las autobiografías picarescas (con alusiones al relato de vida redactado por el presidiario Ginés de Pasamonte), Cervantes instala en el presente de su escritura tres géneros con temporalidades bien distintas y contra las cuales inventa una manera inédita de escribir la ficción, concibiéndola —como ha apuntado Francisco Rico— "no en el estilo artificial de la literatura, [...] sino en la prosa familiar de la vida". Él, el "ingenio lego", el genio ignorante, muestra así que los doctos no son los únicos que hacen buen uso de la historia de los géneros y de las formas.

EL EXCESO Y LA PÉRDIDA

Un temor contradictorio ha habitado la Europa moderna; y todavía nos atormenta. Por un lado, el temor ante la proliferación descontrolada de los escritos, la multiplicación de libros inútiles, el desorden del discurso. Por otro lado, el miedo a la pérdida, la falta, el olvido. A esta segunda inquietud me gustaría dedicarle el primer curso que daré aquí. A la manera de un proyecto borgesiano, será dedicado a una obra desaparecida de la que no subsiste ni manuscrito ni edición impresa. Fue representada dos veces ante la corte de Inglaterra a principios del año 1613. Las órdenes de pago emitidas para la compañía que la puso

en escena, los *King's Men*, indican su título, *Cárdenlo*, y nada más. Cuarenta años más tarde, en 1653, Humphrey Moseley, un librero londinense que quería dar a conocer las obras dramáticas cuya representación había estado prohibida durante los tiempos revolucionarios del cierre de teatros, registró su derecho sobre esta misma obra. Indicó al secretario de la comunidad de libreros e impresores los nombres de sus dos autores: "*The history ofCardenio, By Mr Fletcher. & Shakespeare*". La obra jamás fue impresa y, como un fantasma, a partir del siglo XVIII comenzó a acosar las pasiones y las imaginaciones shakesperianas.

Dos órdenes de pago, una entrada en un registro de libreros, una obra desaparecida: dirán que se trata de un muy débil comienzo. Y, sin embargo, éste permite formular algunos de los interrogantes más fundamentales para una historia de lo escrito. Antes que nada, situar la atención en la movilidad de las obras, de una lengua a otra, de un género a otro, de un lugar a otro. En efecto, un año antes de las representaciones de *Cardenio* se imprimió la traducción inglesa de *Don Quijote*, hecha por el católico Thomas Shelton y publicada por Edouard Blount, quien fue también el editor de la traducción de Florio de los *Essais*. Por otra parte, Fletcher y Shakespeare no fueron ni los primeros ni los últimos en transformar la historia de Cervantes en una obra de teatro. En España, Guillén de Castro los había precedido con su comedia *Don Quijote de la Mancha*; en París les siguieron Pichou, autor de *Folies de Cardenio*, y *Guérin de Bouscal*, que puso en escena tres obras inspiradas en *Don Quijote*.

Segunda apuesta: la tensión entre la perpetuación de modos tradicionales de la composición literaria, que se fundamentan en la colaboración, la adaptación, la revisión, y la emergencia en torno de algunos autores —así como Cervantes y Shakespeare, unidos por *Cardenio*— de la figura del escritor singular por su genio y único por su creación. En fin, la búsqueda del "Cardenio" perdido entre la Sierra Morena y los teatros londinenses es

también una historia de apropiaciones textuales, de maneras en las que han sido leídos y movilizados en diferentes contextos culturales y sociales los mismos textos que, por consiguiente, ya no eran más los mismos. Sucede igual con *Don Quijote*, cuyos protagonistas aparecen en las fiestas aristocráticas o carnavalescas desde comienzos dél siglo XVII, tanto en la metrópolis como en las colonias españolas, y con Shakespeare, tratado de manera tan diferente en la Inglaterra de la Restauración yen la del siglo XVIII por respetuosos editores e irrespetuosos dramaturgos, que además podían ser los mismos. La búsqueda del *Cardenio* perdido es un gran clásico del mundo literario, "*the bread and butterfor literary lowlife*", declara Thursday Next, uno de los personajes de la novela contemporánea de Jasper Ford, *Lost in a good book*. Espero que me perdonen por elegir como nuevo escenario para la representación del argumento esta institución acostumbrada a más austeras y nobles historias.

Escuchar a los muertos con los ojos: Muchas sombras han pasado por mis palabras, que recuerdan con esta presencia la tristeza que nos genera su ausencia. Sin ellas, y sin otros que no han escrito nada, yo no estaría aquí esta tarde. Pero en el momento de concluir, quisiera recordar la advertencia de Pierre Bourdieu contra la ilusión biográfica que lleva a enunciar como destino singular lo que fue trayectoria compartida. El "yo" que he empleado algunas veces imprudentemente hoy, y contra mi costumbre, debe oírse como un "nosotros": el nosotros de todos aquellos y aquéllas, colegas y estudiantes, con quienes, a lo largo de los años, he compartido cursos e investigaciones, en la École de Hautes Études en Sciences Sociales, en la University of Pennsylvania, o en numerosas instituciones de nuestra República de las Letras. Con ellos, y con ustedes, que me hacen el honor de recibirme aquí, es con quienes me gustaría proseguir ahora un trabajo que pretende fundar sobre una historia de larga duración

de la cultura escrita la lucidez crítica exigida por las incertidumbres y las inquietudes de nuestro presente.

Entre páginas y tablas: las desventuras de Cardenio[*]

Es para mí un gran honor dictar la conferencia inaugural de las XI Jornadas Inter-Escuelas/Departamentos de Historia. Como ustedes saben, no soy hispanista ni historiador de España o de la América española. Si con los años la literatura española desempeñó un papel cada vez más importante, en mis investigaciones, se lo debo a muchos de los colegas aquí presentes, cuyos trabajos y cuya amistad me iniciaron en la picaresca, la comedia o el *Quijote*. Ésta es la razón por la cual quisiera empezar agradeciendo a las dos comunidades de intelectuales reunidas por este Congreso: la de los filólogos, críticos literarios e historiadores del mundo de lengua castellana, y la comunidad de los hispanistas franceses. Ambas me acogieron con una excepcional generosidad. Y encomendarle hoy la conferencia de inauguración de nuestro encuentro a alguien que daña tanto la lengua castellana es otra prueba de esta generosidad sin límites.

En esta oportunidad quisiera compartir con ustedes los primeros avances de la investigación que estoy realizando sobre un encuentro inesperado entre dos autores más que canónicos, y sobre los cuales publiqué recientemente varios estudios: Shakespeare y Cervantes. Ambos fueron ya reunidos en 1916, en la portada del semanario *España* en ocasión de su centenario. El grabado representa a Hamlet y a Don Quijote, que le dice: “Amigo Hamlet admírate y alégrate de las salvas que están haciendo en honor de nuestro Centenario”. Pero mi trabajo tiene otro punto de partida: una obra perdida que fue representada dos veces frente a la corte inglesa en 1613. El *warrant* o recibo del dinero pagado a la

compañía teatral de los King's Men sólo menciona su título: *Cardenio*.

Afortunadamente, cuarenta años después —el 9 de septiembre de 1653—, el librero Humphrey Moseley, que se dedicaba a la publicación de las obras teatrales en esos años de cierre de los teatros, revela los autores de la obra en el registro de la *Stationers' Company*, donde se consignaban los pedidos de los *rights in copy* sobre los textos que los libreros londinenses querían publicar. Entre las cuarenta y una obras teatrales *entered* o registradas por Moseley, se encuentra "The History of Cardenio, by *Mr*. Fletcher & Shakespeare". Moseley no pudo o no quiso llevar a la imprenta todas las obras por las que había recibido un *right in copy*, y, por lo tanto, el *Cardenio* de Fletcher y Shakespeare nunca salió a la calle.

El *Cardenio* de 1613 nos remite por supuesto a Shakespeare, pero en una dimensión olvidada de su obra: la obra en colaboración, y particularmente durante los últimos años de su vida, la realizada con Fletcher, con quien escribió entre 1612 y 1613 *Henry the Eighth, The Two Noble Kinsmen* y el *Cardenio* perdido. Se trata de Shakespeare, entonces, pero también de Cervantes, ya que no hay duda de que la obra representada en 1613 aprovechaba la historia de los amores y los desamores de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea tal como la narra el *Quijote* entre los capítulos 23 y 47 del libro de 1604. Esto lo confirma Lewis Theobald, uno de los editores de las obras de Shakespeare en el siglo XVIII. En efecto, en 1728 hizo representar sobre las tablas del Theatre-Royal in Drury Lañe *The Double Falshood, or the Distrest Lovers*, a la que presentó como una adaptación de la obra de 1613 y de la que afirmaba poseer tres manuscritos copiados en el siglo XVII. En los "Distrest Lovers" de Theobald se reconoce de inmediato, aunque con otros nombres, a los protagonistas de la "novela", por así decir, que a su vez está entrecruzada con las hazañas del caballero andante y de su comitiva.

Las cuestiones que quiero plantear en esta conferencia surgen de la siguiente perspectiva: la de un historiador que se acerca a la literatura. ¿Cómo es posible hacer comedia con la narración discontinua y retrospectiva de la historia de Cardenio, tal como se encuentra en el *Quijote*? ¿Cómo asociar sobre el escenario los amores desdichados y finalmente felices de Cardenio y Luscinda, de Fernando y Dorotea, con las desventuras del hidalgo? ¿De qué manera explicar el impacto inmediato y múltiple de la historia impresa en 1604 en el taller de Juan de la Cuesta?

La búsqueda del *Cardenio* perdido no es sólo un ejercicio borgesiano en el sentido de escribir un ensayo sobre una obra que no existe. Antes bien, nos permite reflexionar acerca de la tensión siempre presente entre, por un lado, la identidad perpetuada, reconocible, desmaterializada de las obras y, por el otro, la movilidad de los textos, una movilidad asegurada por la multiplicidad de sus formas materiales, sobre las páginas de los libros o fuera de ellas.

Un proyecto semejante supone desplazar la frontera tradicionalmente trazada entre las producciones y las prácticas más ordinarias de la cultura textual y la literatura, considerada como un campo particular de creaciones y de experiencias. Tal desplazamiento requiere acercar lo que la tradición occidental alejó en forma duradera: por un lado, la interpretación y el comentario de las obras; por otro lado, el análisis de las condiciones técnicas o sociales de su publicación, circulación y apropiación. Existen varias razones para esta disociación: la permanencia neoplatónica de la oposición entre la pureza de la idea y su inevitable corrupción por la materia[1], la definición del *copyright*, que establece la propiedad del autor sobre un texto considerado siempre idéntico a sí mismo, sea cual fuere la forma de su publicación[2], o, incluso, el triunfo de una estética poskantiana que juzga las obras independientemente de la materialidad de su soporte[3].

Paradójicamente, las dos perspectivas críticas que prestaron más atención a las modalidades materiales de inscripción de los discursos reforzaron, y no contrariaron, ese proceso de abstracción textual. La bibliografía analítica movilizó el estudio riguroso de los diferentes estados impresos de una misma obra (ediciones, emisiones, ejemplares) con el propósito de recuperar un texto ideal, purificado de las alteraciones infligidas por el proceso de publicación y de acuerdo con el texto tal y como fue escrito, dictado o soñado por su autor[4]. De allí, la radical distinción entre *essential* y *accidentals*, es decir, la obra en su esencia y los accidentes que la deformaron o la corrompieron.

La perspectiva desconstruccionista insistió con ahínco en la materialidad de la escritura y en las diferentes formas de inscripción del lenguaje. Pero en su esfuerzo por abolir las oposiciones más inmediatamente evidentes (entre oralidad y escritura, entre la singularidad de los actos de lenguaje y la reproducibilidad del escrito), construyó categorías conceptuales ("archiescritura", "iterabilidad") que necesariamente dificultan la percepción de los efectos producidos por las diferencias empíricas que caracterizan las diversas modalidades de la publicación de los textos[5].

Frente a semejante abstracción de los discursos, es conveniente recordar que la producción no sólo de los libros, sino también de los propios *textos* es un proceso que, más allá del gesto de la escritura, implica diferentes momentos, técnicas e intervenciones. Las transacciones entre las obras y el mundo social no consisten únicamente en la apropiación estética y simbólica de objetos comunes, de lenguajes y de prácticas rituales o cotidianas, como lo pretende el "New Historicism"[6]. Conciernen, sobre todo, a las relaciones múltiples, móviles e inestables anudadas entre el texto y sus diversas materialidades, entre la obra y sus múltiples apropiaciones. El proceso de publicación, cualquiera sea su modalidad, es siempre un proceso colectivo que involucra a numerosos actores y que no separa la materialidad del texto de

la textualidad del libro. Por lo tanto, es vano querer distinguir la sustancia esencial de la obra, siempre semejante a sí misma, de las variaciones accidentales del texto, consideradas sin importancia para su significación. Más allá de las múltiples variaciones, se mantiene la idea de que una obra conserva una identidad perpetuada, inmediatamente reconocible por sus lectores o sus oyentes.

David Kastan ha calificado de "platónica" la perspectiva según la cual una obra trasciende todas sus posibles encarnaciones materiales, y de "pragmática" a la que afirma que ningún texto existe fuera de las formas materiales que lo dan a leer o a oír[7]. Esta percepción contradictoria de los textos divide tanto a la crítica literaria como a la práctica editorial, y opone a aquéllos para quienes es necesario recuperar el texto tal y como su autor lo redactó, imaginó, deseó, reparando las heridas que le infligieron la transmisión manuscrita o la composición tipográfica[8], con aquellos otros para quienes las múltiples formas textuales en las que fue publicada una obra constituyen sus diferentes estados históricos que deben ser respetados y comprendidos en su irreductible diversidad.

Es a partir de tal perspectiva que quisiera proponer algunas reflexiones sobre la materialidad y la movilidad del *Quijote*. A la pregunta de don Quijote, hecha en el tercer capítulo de la Segunda Parte de la novela, publicada en 1615: "Desa manera, ¿verdad es que hay historia mía y que fue moro y sabio el que la compuso?", el bachiller Sansón Carrasco, de regreso de Salamanca, responde:

Es tan verdad, señor, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes[9].

De hecho, y pese a los errores de la enumeración en cuanto a Barcelona o Amberes, la cifra de doce mil ejemplares puestos a la venta entre 1605 y 1615 es totalmente verosímil, ya que en esos años se publicaron nueve ediciones de la historia en los diferentes reinos y territorios de la Monarquía católica, Castilla, Aragón, Portugal y los Países Bajos, tres en Madrid (dos en 1605, una en 1608), dos en Lisboa (ambas en 1605), una en Valencia (y no en Barcelona) en 1605, una en Milán en 1610 y dos en Bruselas (y no en Amberes) en 1607 y 1611. Según Alonso Víctor de Paredes —componedor e impresor en Sevilla y después en Madrid, autor hacia 1680 del primer manual sobre el arte tipográfico en una lengua vulgar—, la tirada normal de una edición era de 1.500 ejemplares[10]. Serían por tanto 13.500 los ejemplares del *Quijote* que circularon en castellano durante los diez años que siguieron a la edición *princeps*.

Antes de 1615 ya se habían publicado dos traducciones del *Quijote*: en 1612, la inglesa de Thomas Shelton; y en 1614, la francesa de César Oudin. Las traducciones alemana y toscana aparecerán más tarde, respectivamente en 1621 (sin ejemplar conocido en este caso) y en 1622. Existe un indicio espectacular del impacto inmediato de la historia y su traducción en Inglaterra: las dos representaciones de *Cardenio* ante la corte en el palacio de Whitehall en 1613. Ahora bien, ¿por qué esta elección de la historia de Cardenio? Tres contextos permiten entenderla. El primero, se encuentra en la presencia de los temas y las figuras españoles sobre los escenarios londinenses. Compuesta por Thomas Kyd entre 1582 y 1591 y publicada en 1592, *The Spanish Tragedy* asoció por primera vez el tema de la venganza, inspirado por Séneca, y la referencia española, inaugurando así el género de las *revenge plays*. Solía aparecer también sobre las tablas inglesas el español bravucón, cuyá jactancia guerrera no era sino falsa valentía. Éste es el caso en *Love's Labour's Lost* de Shakespeare, impreso en 1598, de don Adriano de Armado, cuyo nombre no dejaba de

tener significado para el público, que recordaba la invencible y sin embargo vencida Armada de 1588. Es el caso también del Lazarillo miedoso que se pretende "servitor to God Mars" pero que es un cobarde ridículo, y que fue introducido por Dekker o Middleton en una obra titulada *Blurt, Master-Constable, oribe Spaniard's Night-Walkes*. Representada por los Children of Saint Paul e impresa en 1602, la obra aprovechaba la traducción de la continuación del Lazarillo, publicada en 1596 como *The most pleasant and delectable historie of Lazarillo de Tormes, a Spanyard. The second part*.

Es en el contexto de esta fuerte presencia teatral y editorial de las obras españolas que debe ubicarse la traducción de Shelton de 1612, publicada por Edward Blount, cuyo catálogo comenzó a incluir traducciones de las novedades extranjeras (por ejemplo, la traducción de Florio de los *Essais* de Montaigne), antes de llegar a ser en 1623 uno de los cuatro editores del Folió de Shakespeare. Sin embargo, aun antes de la publicación del libro de 1612 el *Quijote* ya era conocido en Inglaterra, sea porque circularon traslados manuscritos de la traducción de Shelton —según afirmó él concluida en 1607—, o bien porque varios lectores ingleses conocían el castellano y habían leído la historia en su versión original Las numerosas gramáticas y los diccionarios de la lengua española compuestos e impresos entre 1590 y 1605 por sabios académicos o profesores de lenguas tales como John Torrius, William Stepney, Richard Perceval, John Minsheu y Lewis Owen, confirman esta segunda hipótesis.

La familiaridad con el *Quijote* es anterior a la publicación de 1612 y explica las tempranas alusiones a la historia tal como se encuentran en las obras de Wilkins, Middleton y Ben Jonson, y particularmente las referencias al combate del hidalgo contra los *windmills*. Explica también las aventuras del "Grocer errant" [el tendero andante], Rafe en *The Knight ofthe Burning Pestlé*, atribuido a Beaumont y Fletcher pero probablemente escrito sólo

por Beaumont en 1607 o 1611. Como el hidalgo de la Mancha, el *grocer* de Londres ha leído los dos Palmerín: el *Palmerín de Oliva* y el *Palmerín de Inglaterra*, que, en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, es una de las dos únicas novelas de caballería preservadas del fuego. La otra, como es sabido, es el *Amadís de Gaula*.

También es anterior a 1612 la primera adaptación teatral inglesa de una parte del *Quijote*, la "novela del curioso impertinente", que proporcionó una intriga secundaria en una obra atribuida a Middleton o a Tourneur. Conocida por un manuscrito donde el *master of revels* George Buc firmó en 1611 la aprobación para su representación, la obra lleva un título escrito por el propio Buc: *The Second Maiden Tragedy*. El lector del *Quijote* podía reconocer sin dificultad en la tragedia las desventuras de Anselmo —el marido demasiado curioso e imprudente— y de su amigo Lotario, llamado Votarius en la obra inglesa. Es claro que el *Quijote* ofrecía muchas historias que podían transformarse en comedias. Pero, ¿por qué los dramaturgos que escribieron la obra representada en la corte en 1613 eligieron la historia de Cardenio y no la de don Quijote, como lo indica el título de la pieza representada en Whitehall y registrada por la Stationer s Company? En ausencia del texto quisiera proponer tres posibles respuestas.

En primer lugar, es evidente que los amores y los pesares de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea brindaban una excelente historia para una obra que se adecuara a las exigencias de un género en boga: la tragicomedia. Según la definición de Fletcher en la advertencia al lector de su *Faithful Sheperdess*

> una tragicomedia es así llamada porque nadie muere (lo que es suficiente para que no sea una tragedia) aunque varios personajes se acercan a la muerte (lo que basta para que no sea una comedia).

En diferentes momentos de su historia, Luscinda, Dorotea y Cardenio se acercan efectivamente a la muerte que desean o que los amenaza, pero nadie muere y *all's well that ends well*.

La historia de Cardenio proporcionaba también una materia dramática que no podía sino atraer a los dramaturgos en busca de escenas espectaculares. El casamiento de Luscinda en la casa de sus padres, la seducción de Dorotea por Fernando en el aposento de la manceba, o el *tablean vivant de* los reconocimientos en la posada ("callaron todos y mirábanse todos, Dorotea a don Fernando, don Fernando a Cardenio, Cardenio a Luscinda, y Luscinda a Cardenio") ofrecían momentos paroxísticos, teatrales y atravesados por fuertes pasiones: el amor, la traición, la desesperanza, el odio o el perdón.

Ahora bien, la escritura misma del Quijote, respetada por Shelton, ya era teatral, con múltiples diálogos (por ejemplo, entre Fernando y Dorotea en la escena de seducción, que Dorotea concluye con estas palabras: "y con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo"), los monólogos interiores y los relatos que dan su estructura propia a la narración de la "novela de Cardenio". En ésta, cada protagonista (sucesivamente Cardenio, Dorotea y Fernando) retoma la historia desde su inicio para llevarla hasta lo que él o ella sabe y que los otros —y también el lector— ignoran.

Después de la historia del curioso impertinente, cuya apropiación teatral era sin duda más sencilla, la de Cardenio podía, por las razones apuntadas, inspirar a los dramaturgos de 1613. Sin embargo, queda aún una pregunta sin responder: ¿subieron don Quijote y Sancho al escenario del palacio de Whitehall? ¿Se entrecruzaron la locura de Cardenio y la del caballero andante, quien, al encontrar al mancebo en la Sierra Morena, "le tuvo un buen espacio estrechamente entre sus brazos, como si de luengos tiempos le hubiera conocido" (y conocido como un doble de sí mismo)? ¿Aprovecharon Fletcher y Shakespeare la estratagema

de la princesa Micomicona, alias Dorotea, para asociar estrechamente las dos historias? Nunca lo sabremos, pero debemos recordar que no fueron los primeros que enfrentaron la dificultad, ya que el primer escenario al que subieron Don Quijote y Cardenio fueron las tablas de un corral de comedias.

Poco después de las primeras ediciones, quizás entre 1605 y 1608, el dramaturgo valenciano Guillén de Castro compuso una comedia dividida en tres jornadas, cuyo título era *Don Quijote de la Mancha*[11]. Fue así publicada en Valencia en 1618 en la *Primera parte de las comedias de Guillén de Castro*, pero sus últimos versos sugieren que quizá fue representada con otro título: "Y de los hijos trocados / aquí la comedia acaba, / y del Caballero Andante / don Quijote de la Mancha" (versos 3100-3104[12]). Pese a la mención de don Quijote en el título impreso, la comedia está fundamentalmente dedicada a la misma historia que atraerá a Fletcher y a Shakespeare: la historia de los amores y los desamores de Cardenio, Luscinda, Dorotea y Fernando, llamado "El Marqués" por Guillén de Castro.

Guillén de Castro trata la historia de Cervantes de la misma manera en que don Quijote opera con las novelas y los romances de caballería que ha leído. Supone que las hazañas del caballero andante y los amores de Cardenio están ya presentes en la memoria de los espectadores del corral, y que las palabras intercambiadas en el escenario traerán a su memoria las páginas del libro. Ellos reconocerán las citas y se divertirán con las alusiones que les recordarán los episodios de las dos historias. Pero ¿es posible pensar que desde fecha tan temprana la historia de Don Quijote era "sabida por los niños, no ignorada por los mozos, celebrada y aun creída por los viejos", como se afirma en el *Quijote* del romance del Marqués de Mantua?

Existen varias razones para creerlo. En principio, como hemos visto, las diversas ediciones: cinco en 1605, una en 1607, otra en 1608. En segundo lugar, la presencia temprana de don Quijote y

de Sancho en las fiestas cortesanas y en las mascaradas populares[13], inscritas en una tradición que, desde los comienzos del siglo XVI, acogió en los torneos aristocráticos a figuras caballerescas paródicas tal como "el Cavallero del Mundo al Revés" o "el Cavallero que da las Higas a la Verde[14]".

El 10 de junio de 1605, durante la fiesta que celebra en Valladolid el nacimiento del príncipe heredero, el noble portugués Thomé Pinheiro da Veiga describe a uno de sus compatriotas, Jorge de Lima Barreto, como un "don Qixóte", que cabalgaba "hum pobre quartão ruço com huma matadura no flo do lombo, das guarnições do coche, e huma cella de cocheiro". El "Quixóte" portugués llega a la fiesta "com chapeo grande na sua cabeça e huma capa de baeta e mangas do mesmo, huns calçoens de veludo e humas boas botas com esporas de bico de pardal". Lo sigue un Sancho Panço que "levava huns oculos por authoridade, e bem postos, e a barba alçada, e na meta do peyto hum habito de Christo"[15].. La descripción no indica que el noble portugués haya querido disfrazarse de don Quijote; más bien demuestra que a mediados de 1605 la historia de Cervantes era lo suficientemente conocida como para que un caballero desgraciado que debía utilizar como caballo uno de los rocines de su coche fuese identificado con el hidalgo déla Mancha. Otro indicio de la presencia de don Quijote más allá de las páginas que narran su historia se encuentra en una fiesta de 1608 en honor del duque de Lerma, el valido del rey, cuando éste tomó posesión de la villa de Tudela del Duero: la corrida que tuvo lugar en la plaza del ayuntamiento incluyó una representación de las "Aventuras del caballero don Quijote"[16]..

Don Quijote no sólo está presente en las fiestas de España. Se encuentra también en las Indias. Es así que, en 1607, el hidalgo de la Mancha participó con otros ilustres caballeros andantes en la sortija o torneo organizado por don Pedro de Salamanca, corregidor de Pausa, que era la capital de la provincia de indios de

Parinacocha, para celebrar el nombramiento como virrey del Perú de don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros[17].. Según la relación de la fiesta, varios caballeros compitieron en la sortija, en la cual, como describe el *Tesoro* de Covarrubias, los adversarios "corriendo a caballo apuntan con la lanza una sortija que está puesta a cierta distancia de la carrera". Todos se presentaron disfrazados de caballeros de novela: el corregidor, que era también el "mantenedor" o "principal de la fiesta", apareció en primer lugar como el Cavallero de la Ardiente Espada, nombre del Amadís de Grecia, y después volvió para competir como Brandaleón; otros entraron en la carrera representando al Cavallero Antártico, "con una compañía de mas de cien Indios"; al Cavallero de la Selva, acompañado por "cuatro salvajes cubiertos de yedra" y "más de ochenta doncellas de la tierra muy galamente vestidas de cumbis, damascos y tafetanes de colores"; al Cavallero Venturoso, que traía "un vestido muy justo, morado, sembrado de rosas amarillas, y una máscara de la misma color", y al Dudado Furibundo, "en traje de moro, con siete moras a cavallo bien aderezadas, todas de máscara, que representaban otras tantas mujeres suyas". Uno de los competidores, un caballero "de lindo humor" llamado Don Luis de Córdoba pero que como indica la relación "anda en este reino disfrazado con nombre de Luis de Galves", eligió otro héroe; asomó en la plaza como "el Cavallero de la Triste Figura don Quixote de la Mancha, tan al natural y propio de como lo pintan en su libro".

No hay duda de que el "libro" ya era conocido en las colonias españolas. El Archivo General de Indias muestra que sólo durante 1605 —el año de las cinco primeras ediciones— 262 ejemplares fueron embarcados en el *Espíritu Santo* por Clemente de Valdés, "vecino de México"; cien ejemplares fueron mandados por Diego Correa en un barco con el mismo nombre a Antonio de Toro en Cartagena; tres dirigidos a Juan de Guevara viajaron en el *Nuestra Señora del Rosario* que también debía desembarcar en

Cartagena y, en otro barco, el mercader Andrés de Herva envió 160 ejemplares de la historia a la Nueva España. Si parece exagerado decir que casi la totalidad de la primera edición del *Quijote* llegó a América, es claro que los libreros de la metrópolis mandaron numerosos ejemplares a sus corresponsales americanos, mientras que varios viajeros trajeron la historia para leerla durante o después de la travesía del Atlántico (entre ellos, según los archivos del tribunal de la Inquisición de México, el comandante de *La Encarnación*, Gaspar de Maya, y el notario Alonso de Dassa embarcado en esta nave, o los sevillanos Juan Ruíz Gallardo y Alonso López de Arze, que viajaron en otros barcos)[18].

En marzo de 1605, un librero de Alcalá de Henares —Juan de Sarria— dirigió a su colega de Lima —Miguel Méndez— sesenta y una cajas de libros. Durante el viaje, ocho cajas fueron vendidas en Panamá y otras ocho fueron embarcadas con destino a Lima; ambas incluían sin duda ejemplares del *Quijote*. En mayo de 1606, un año después de su salida de Sevilla, el hijo de Juan de Sarria acusó recibo de cuarenta y cinco cajas. En el inventario de los 2.895 volúmenes que recibió, se encuentran setenta y dos ejemplares de *Don Quijote*, de los cuales dejó sesenta y tres en Lima y envió nueve a Cuzco tomando un camino que pasaba por la ciudad de Pausa.

Durante la sortija de Pausa, don Quijote apareció "en un caballo flaco muy parecido a su Rocinante" y con "morrión con mucha plumerería de gallos, cuello de dozabo, y la máscara muy al propósito de lo que representaba", es decir, con un vestido y un penacho que no se encuentran en su "libro" sino en los disfraces de los caballeros paródicos de las fiestas aristocráticas del siglo anterior. Lo acompañaban el cura y el barbero con los trajes propios de escudero, "la infanta Micomicona y Sancho Pança, graciosamente vestido, cavallero en su asno albardado". Al atardecer, al fin de la fiesta que había reunido a caballeros de literatura, verdaderos indios, falsos moros y las élites españolas de Pausa,

el premio fue otorgado al Cavallero de la Triste Figura “por la propiedad con que hizo su invención y la risa que en todos causó verle”[19]..

Los héroes de Cervantes permanecieron presentes en numerosas fiestas, tanto en España (por ejemplo, en diversas fiestas que entre 1614 y 1618 celebraron la beatificación de Santa Teresa de Jesús o la Inmaculada Concepción de la Virgen) como en América (por ejemplo, en 1621 en México, durante la máscara que hicieron los artífices de la Platería Real en honor de la beatificación de San Isidro “el Labrador de Madrid”)[20].

Por su parte, la traducción francesa de 1614 inaugura una serie muy numerosa de traducciones de otras obras de Cervantes. En 1615, François de Rosset y Vital d’Audiguier compartieron la traducción de las *Novelas ejemplares*[21]. Tres años más tarde, el mismo François de Rosset publicó su traducción de *Los Trabajos de Persiles y Sigismundo* y la de la segunda parte de Don Quijote. En la portada de la edición aparece por primera vez un grabado “realista” del hidalgo y de su escudero, a diferencia de las ediciones lisboetas y valenciana de 1605, que mostraban la figura estereotipada de un caballero de novela de caballería. Ese mismo año de 1618, Vital d’Audiguier publicó en París otra traducción francesa del *Persiles*, impreso sólo un año antes en Madrid, lo que da testimonio de la pasión por él libro póstumo de Cervantes.

Esta fuerte presencia editorial explica por qué, después de Fletchér y Shakespeare, luego de Guillén de Castro, un dramaturgo francés se dedicó a transformar en una obra teatral la historia de Cervantes. En efecto, en 1628 la compañía del Hotel de Bourgogne representó *Les Folies de Cardenio*, una obra publicada el año siguiente como “tragicomedia”. Su autor, Pichou, de quien se sabe casi nada, ni siquiera su nombre de pila, se enfrentó al mismo problema que sus predecesores: ¿cómo hacer teatro con el libro de Cervantes? ¿Se debía borrar a don Qujote y reescribir en una forma dramática una historia dentro de la historia, la de

los amores de Cardenio, Luscinda, Dorotea y Fernando tal como lo sugiere el título, *Cardenio*, de la obra representada en Londres en 1613? O bien, como hizo Guillén de Castro en su comedia: ¿debían mantenerse los cruces entre las dos intrigas y yuxtaponer las escenas donde don Quijote desempeña el papel de gracioso de comedia con las que se remiten a la historia de Cardenio? Esto es lo que parece indicar el doble título de la obra española: "Don Quijote de la Mancha, o los hijos trocados", que hace referencia a la sustitución, totalmente inventada por Gnillén de Castro, entre el valiente Cardenio, supuestamente hijo de labrador, y el malvado Marqués, que no era el hijo del Duque. Pichou siguió el ejemplo de la comedia y vinculó la historia de la locura amorosa de Cardenio con el espectáculo divertido de las extravagancias graciosas de don Quijote[22]..

Su tragicomedia fue la primera adaptación teatral del *Quijote* en Francia, donde el libro de Cervantes era conocido gracias a sus traducciones. Entre 1608 y 1609 se imprimieron traducciones de algunos episodios de la historia: por una parte, una edición bilingüe de la "novela del curioso impertinente" y, por otra parte, según la misma fórmula, una traducción de los amores de Marcela y Grisóstomo narrados en los capítulos XII y XIII del *Quijote* con una interpolación del discurso del hidalgo sobre las armas y las letras[23].. Las traducciones de ambas partes en 1614 y 1618, las reediciones de la Primera Parte (en 1616,1620,1625[24]), la reedición de la Segunda en 1622 la primera edición que reúne las dos partes en un solo libro en 1625 demuestran el éxito de la obra.

No es posible descartar que los lectores franceses que leyeron a Cervantes en el original castellano fueron muy numerosos. El mismo Cervantes indica cuán conocida era la lengua castellana en la Francia de su tiempo. Después de entrar en el reino de Francia, los peregrinos del *Persiles* no tienen dificultades para ha-

cerse entender por las damas que encuentran y que se acercan, Auristela y Costanza:

> Llegáronlas a sí y habláronlas con alegre rostro y cortés comedimiento; preguntáronlas quién eran en lengua castellana, porque conocieron ser españolas las peregrinas y, en Francia, ni varón ni mujer deja de aprender la lengua castellana[25].

Parece obvia la exageración, pero tal como lo muestran los inventarios de las bibliotecas aristocráticas, el conocimiento del castellano —considerado como una lengua perfecta en la cual, según palabras de Antonio de Nebrija, "tenemos de escrivir como pronunciamos: i pronunciar como escrivimos"[26]— estaba extendido entre las élites francesas de fines del siglo XVI y de principios del XVII[27].

Tanto en Francia como en España y en América, los personajes del Quijote salieron rápidamente del libro, para encontrarse en los ballets y en las mascaradas de la corte. El 3 de febrero de 1614, cuatro meses antes de la publicación de la traducción de César Oudin, se representó en el Louvre el *Ballet de Don Quichot*, y el 29 de enero de 1620, en el mismo Louvre, don Quijote apareció en otro ballet, titulado *Les Chercheurs de Midy à Quatorze Heures*[28]. En una mascarada que hace pensar en la de Pausa, *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* (quizá representada entre 1616 y 1625), el hidalgo, escoltado por sus predecesores en caballería andante (los Amadís, Magis de Aigremont, los cuatro hijos Aymon, Astolfo) y acompañado por Sancho, el cura, el barbero y el gigante Ferragus, guardaespaldas de Dulcinea, descubre su cobardía y huye al oír el primer disparo del caballero sueco que lo ha desafiado[29]. En este caso, la mascarada moviliza una intención política hostil hacia España: el estereotipo del español bravucón y miedoso que circulaba tanto en Francia como en Inglaterra, y que encarnan sobre las tablas Don Armado en *Loves Labours Lost* y Matamore en *L'Illusión comique*.

En el castillo de Cheverny, son los treinta y seis cuadros pintados por Jean Mosnier alrededor de 1625 los que permiten a los protagonistas de Cervantes salir de los libros. Las desdichas de don Quijote constituyen el tema de veintitrés de sus cuadros y no olvidó ni la locura de Cardenio —uno de sus lienzos representa la escena donde el joven noble andaluz le da una paliza a don Quijote—, ni el estratagema del disfraz de Dorotea en princesa Micomicoma, que es un elemento clave para vincular estrechamente la suerte de don Quijote y las historias de Cardenio y Dorotea a partir del capítulo XXIX de la primera parte[30].

En 1628, Pichou podía entonces aprovechar la familiaridad de los espectadores con una historia ya bien conocida. Por ejemplo, no era necesario hacer referencia al episodio del combate contra los molinos de viento. Su don Quijote se designa en el acto tercero de la tragicomedia como "Celui qui, malgré l'art des enchanteurs malins / Domte des Rodomons transformez en moulins" (versos 993-994). La escena era tan famosa que en el frontispicio de la traducción francesa de la segunda parte (de 1618) —el primer grabado que muestra al hidalgo y a su escudero tal como los describe Cervantes— aparece un molino de viento en el plano de fondo de la imagen. El librero inglés Blount copió el mismo grabado para la portada de la traducción inglesa de la segunda parte, publicada en 1620, así como para algunos ejemplares de su edición de la traducción de la primera parte, dada a luz en 1612[31].

No quiero y no puedo continuar con la extensa historia de las adaptaciones teatrales de Don Quijote a lo largo de los siglos XVII y XVIII, tanto en Francia como en Inglaterra. Lo haré en el libro "borgesiano" que estoy escribiendo sobre el Cardenio perdido de Fletcher y Shakespeare. Lo que quería subrayar en esta conferencia era, en primer lugar, que las tres primeras obras teatrales que pusieron sobre el escenario episodios de la historia de Cervantes (la "comedia" de Guillén de Castro, la "history of

Cardenio", que es el título dado en 1653 a la obra representada en 1613, y la "tragicomédie" de Pichou) privilegiaron la novela sentimental por sobre las hazañas del hidalgo. Aun cuando no está ausente en las dos obras que hoy podemos leer, el hidalgo desempeña, sin embargo, un papel marginal, divertido y gracioso en una intriga focalizada sobre el melancólico y furioso Cardenio, el pérfido y finalmente generoso Fernando y las dos mancebas Luscinda y Dororea, firmes en sus amores.

Es evidente que en su primera recepción, la historia de Cervantes no se consideró sólo o quizá no esencialmente como una parodia de las novelas caballerescas (o de otros géneros, como la pastoral o la picaresca[32]), sino como una antología de "novelas" que ofrecían a los dramaturgos una materia literaria rica en escenas dramáticas, sentimientos violentos, diálogos apasionados y monólogos interiores. Así leyó Guillén de Castro el libro ya que a partir del *Quijote* escribió otra comedia: *El curioso impertinente*. Pichou hizo lo mismo, siguiendo su costumbre, pues sus otras tres obras teatrales están inspiradas, si no por Cervantes, al menos por narraciones en prosa: *Les Avantures de Rosileon* está fundada sobre varios episodios de *l'Astrée*, la tragicomedia *l'Infidele confidente* sobre una novela de Céspedes y Meneses, leída en el original castellano, y la comedia pastoral *La Filis de Scire* sobre una traducción francesa en prosa de una "favola pastorale" de Guidobaldo Bonarelli della Rovere.

No es sorprendente entonces que en la Inglaterra de principios del siglo XVII, el *Quijote*, en su texto original o en la traducción de Shelton, haya inspirado a los autores dramáticos. En dos ocasiones Shakespeare había encontrado un argumento de comedia en las novelas: hacia 1601, es la historia de "Apollonius and Silla" tal como está relatada en el libro de Barnabe Riche, *His Farewell to Military Profession*, publicado en 1581, la que le inspiró *Twelfth Night*, y más tarde, sin duda entre 1609 y 1611, construyó la intriga de *The Winters Tale* a partir de una novela muy po-

pular desde su publicación en 1588: *Pandosto*, de Robert Greene[33]. El libro de Cervantes proporcionaba otras posibilidades con las historias de Cardenio, del curioso impertinente y del cautivo. En 1613, Fletcher y Shakespeare eligieron la primera, es decir, la historia más directamente relacionada con las aventuras y las desventuras de don Quijote. La obra, de la cual no se conoce ni copia manuscrita ni edición, conserva su misterio. Nunca sabremos si don Quijote y Sancho eran protagonistas en la "history of Cardenio" y, de ser así, cómo fueron vinculadas las sinrazones del caballero andante con las tribulaciones de los amantes separados y finalmente reunidos. Lo que sí podemos saber es que, desde el siglo XVIII —y a partir de la obra de Theobald, en la cual no aparece don Quijote— hasta hoy, el *Cardenio* de 1613 ha obsesionado a la crítica shakespeariana. Pero esto es otra historia.



ROGER CHARTIER (Lyon, Francia, 1945). Es director de estudios en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París y profesor invitado de la Universidad de Pennsylvania. Fue presidente del Consejo Científico de la Biblioteca de Francia. Su trabajo ha estado fundamentalmente orientado a las transformaciones sociales y políticas producidas en la historia europea. Se ha centrado en el estudio de las prácticas de escritura y de lectura, en los modos de producción de lo escrito y de apropiación y reconstrucción de significados por parte de lectores de diferentes épocas.

Roger Chartier obtuvo el Grand Prix d'histoire de la Academia Francesa en 1992, fue designado miembro correspondiente de la British Academy y es Doctor *honoris causa* por la universidad Carlos III de Madrid. En 2006 fue designado miembro del Collège de France, y en octubre de 2007 brindó allí la lección inaugural que se reproduce en *Escuchar a los muertos con los ojos*.

Notas

[*] La conferencia se dictó el 11 de octubre de 2007. <<

[*] Esta conferencia fue dictada el 9 de julio del 2007 en la Sorbonne en París como conferencia de apertura del Congreso de la Asociación Internacional de los Hispanistas. Otra versión del texto fue dictada como conferencia de apertura de las XI Jornadas Inter-Escuelas de Historia en la Universidad de Tucumán el 19 de setiembre de 2007. [Errata, Nota del ed. digital].

[Nota original] Conferencia de apertura de las XI Jornadas Inter-Escuelas/Departamentos de Historia, dictada en Tucumán (Argentina) el 19 de septiembre de 2007. <<

[1] B. W. Ife, *Reading and fiction in Golden-Age Spain. A platonist critique and some picaresque replies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985. <<

[2] Mark Rose, *Authors and owners. The invention of copyright*, Cambridge, MA, Londres, Harvard University Press, 1993, y Joseph Loewenstein, *The author's due. Printing and the prehistory of copyright*, Chicago, Chicago University Press, 2002. <<

[3] Martha Woodmansee, *The author, art, and the market. Rereading the history of aesthetics*, Nueva York, Columbia University Press, 1994. <<

[4] Walter Greg, *Collected papers*, ed. por J. C. Maxwell, Oxford, Clarendon Press, 1966; R. B. McKerrow, *An introduction to bibliography for literary students*, Oxford, Clarendon Press, 1927; Fredson Bowers, *Principles of bibliographical description*, Princeton, Princeton University Press, 1949; *Bibliography and textual criti-*

cism, Oxford, Clarendon Press, 1964, y *Essays in bibliography, text, and editing*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1975. <<

[5] Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, París, Éditions de Minuit, 1967, en particular pp. 75-95 para el concepto de archiescritura, y *Limited Inc.*, París, Galilée, 1990, en particular pp. 17-51 para la noción de iterabilidad [trad. esp.: *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971]. <<

[6] Stephen Greenblatt, *Shakespearean negotiations. The circulation of social energy in Renaissance England*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1988, pp. 1-20. <<

[7] David Scott Kastan, Shakespeare and the book, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 117-118. <<

[8] A título indicativo, véanse la edición de *Don Quijote* dirigida por Francisco Rico, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, y Francisco Rico, El texto del "*Quijote*" Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro, Barcelona, Ediciones Destino, 2007. <<

[9] Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes: 1605-2005 / Miguel de Cervantes Saavedra, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2004, p. 706. <<

[10] Alonso Víctor de Paredes, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, edición y prólogo de Jaime Molí, Madrid, El Crotalón, 1984 (reedición: Madrid, Calambur, Biblioteca Litterae, 2002). <<

[11] La *comedia* fue impresa en Valencia en 1618 por Felipe Mey con *Las Mocedades del Cid* y *El curioso impertinente*, y junto a otras nueve comedias en la *Primera Parte de las comedias de don Guillén de Castro*, Valencia. <<

[12] Guillén de Castro, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Luciano García Lorenzo, Salamanca, Ediciones Anaya, 1971. Sobre Guillén de Castro (1569-1631), véanse Christine Faliu-Lacourt, *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or: Guillén de Castro*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1989. <<

[13] María Luisa Lobato, "El Quijote en las mascaradas populares del siglo XVII", en José Ángel Ascunce Arrieta (coord.), *Estudios sobre Cervantes en la víspera de su Centenario*, Cassel, Reichenberger, 1994, pp. 577-604. <<

[14] Pedro Cátedra, "De la caballería real de Alonso Quijano al sueño de la caballería de Don Quijote", *Boletín de la Real Academia Española, t. LXXV.* LXXV, Cuadernos CCXCI-CCXCII, 2005, pp. 157-200 (en especial pp. 157-158). <<

[15] Thomé Pinheiro da Vega, *Fastigimia*, Biblioteca Publica Municipal do Porto, Collecção de manuscriptos ineditos, III, Porto, 1911, pp. 117-128 (la cita en p. 119) [trad. esp.: *Fastiginia o Fastos geniales*, trad. y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Servicio de Información y de Publicaciones del Ayuntamiento, 1973, pp. 123-132 (la cita en p. 124)]. <<

[16] Cf. Bernardo J. García García, "Las fiestas de corte en los espacios del valido: la privanza del duque de Lerma", en María Luisa Lobato y Bernardo J. García García (coords.), *La Fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 35-77 (en particular pp. 60-62). <<

[17] *La Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Paussa por la nueba del proviymiento de Virrey en la personna del marqués de montes claros, cuyo grande aficionado es el Corregidor deste partido, que las hizo y fue el mantenedor de una sortija* fue publicada por Francisco Rodríguez Marín, *El "Quijote" y Don Quijote en América*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1911, pp. 84-118. La relación también fue editada en José Manuel Lucía Megías y Aurelio Vargas Díaz-Toledo, "Don Quijote en América: Pausa, 1607

(facsímil y edición)", *Literatura: teoría, historia y crítica*, Bogotá, 7,2005, pp. 203-224. <<

[18] Irving A. Leonard, "Don Quixote and the Book Trade in Lima, 1606", *Hispanic Review*, vol. III, 1940, pp. 285-304, y *Books of Brave, Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement ofthe Sixteenth-Century New World,* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1949 (capítulo XVIII: "Don Quixote Invades the Spanish Indies"; capítulo XIX: "Don Quixote in the Land of the Incas", pp. 270-312). Véanse también Carlos Alberto González Sánchez, *Los mundos del libro. Medios de difusión de la cultura occidental en las indias de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Universidad de Sevilla, 1999, pp. 105-106, y Pedro J. Rueda. Ramírez, *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias* (siglo XVII), Sevilla, Diputación de Sevilla, Universidad de Sevilla y CSIC, 2005, pp. 233-236. <<

[19] La *Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Paussa por la nueba del proviymiento de Virrey…, op. cit*. <<

[20] Francisco Rodríguez Marín, *op. cit*., pp. 71-73, y Francisco A. de Icaza, *El "Quijote" durante tres siglos*, Madrid, Renacimiento, 1918, pp. 115-117. En la mascarada de 1621, don Quijote es el último y más moderno de los caballeros andantes en una comitiva guiada por Belianis de Grecia, Palmerín de Oliva y el "Caballero del Febo". <<

[21] George Hainsworth, *Les "Novelas ejemplares" de Cervantes en France au XVIIe siècle,* París, Champion, 1931. <<

[22] Pichou, *Les Folies de Cardenio Tragi-Comédie suivie des Autres Œuvres Poetiques* (1630-1629), texto establecido y presentado por Jean-Pierre Leroy, Genève, Librairie Droz, 1989. <<

[23] *Le Curieux impertinent. El Curioso impertinente*, Traduict d'Espagnol en François, par Ni. Baudoin, París, Jean Richer, 1608; *Homicidio de la Fidelidad y la Defensa del Honor. Le Meurtre de*

la Fidélité et la Defense de l'Honneur. Où est racontee la triste et pitoyable avanture du Berger Philidon, et les raisons de la belle et chaste Marcelle, accusee de sa mort. Avec un discours de Don Quixote, De l'excellence des Armes sur les Lettres, París, Jean Richer, 1609. <<

[24] Las tres reediciones tienen un mismo título redactado como un repertorio de tópicos (hazañas, amores, aventuras): *Le Valeureux Don Quixote de la Manche, ou l'Histoire des Grands Exploicts d'armes, fideles Amours, et Adventures estranges. Œuvre non moins utile que de plaisante et delectable lecture* (traducido fielmente del español de Miguel de Cervantes, 7 dedicado al rey por Cesar Oudin). <<

[25] Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismundo*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003, ni, 13, p. 567. <<

[26] Elio Antonio de Nebrija, *Gramática castellana* [1492], introd. y notas de Miguel Angel Esparza y Ramón Sarmiento, Madrid, Fundación Antonio de Nebrija, 1992, p. 129. <<

[27] Roger Chartier, "La Europa castellana durante el tiempo del *Quijote*", en Antonio Feros y Juan Gelabert (dirs.), *España en tiempos del Quijote*, Madrid, Taurus, 2004, pp. 129-158. <<

[28] Maurice Bardon, *Don Quichotte en France au XVIIe et XVIIIe siècle,* París, 1931, pp. 56 y 170. <<

[29] Maurice Bardon, *op. cit.*, pp. 172-176. <<

[30] *Ibid.*, pp. 57-60 y Apéndice A: "Les Tableaux de Jean Mosnier au Château de Cheverny", pp. 811-812. <<

[31] José Manuel Lucía Megías, "Los modelos iconográficos del Quijote: siglos XVII-XVIII, 11. De las primeras lecturas al modelo holandés", *Litterae. Cuadernos sobre cultura escrita*, N.° 3-4, 2003, pp. 9-59, en particular pp. 11-12. <<

[32] Georgina Dopico Black, "España abierta: Cervantes y el *Quijote*" en *España en tiempos del Quijote*, op. cit.,pp. 345-388. <<

[33] Lori Humphrey Newcomb, *Reading Popular Romance in Early Modern England*, Nueva York, Columbia University Press, 2002, pp. 131-207. <<

ÍNDICE